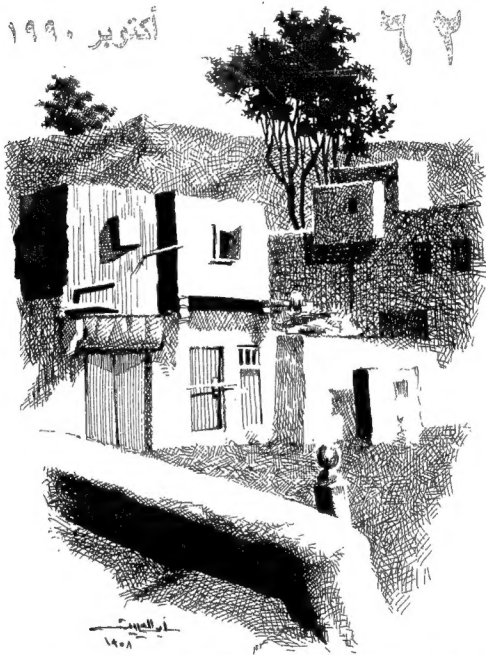


حوار مع فاروق حمدي و المثقفين حول : السياسة الثقافية في مصر

أكتوبر ١٩٩٠

٦٢

لويس عوض وداعاً : قراءة في فقه اللغة العربية



آخر لقاء مع : غائب طعمة فرمان / جبلي عبد الرحمن

أد-وقف
حماة الثقافة الوطنية، الديمقراطية

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

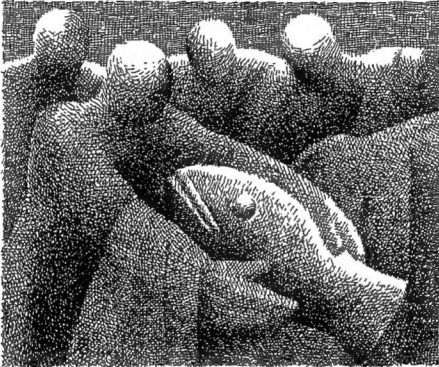


السنة السابعة/ أكتوبر ١٩٩٠/ العدد ٦٢/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/ الرسوم
الداخلية مهداة من الفنان جميل شفيق

المستشارون

د. الطاهر احمد مكي/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم

اليس/د. عبد العسن طه بدر/د. لطيفة الزيات/مسلك عبد العزيز



المراسلات: مجلة أدب وثقافة/٢٣ ش عبد الحالى ثروت القاهرة/ت ٣٩٢٩١١٤

الاشتراكات: (لدة عام) ١٢ جنيه/ البلاد العربية ٥٠ دولار/ أوربا

وأفريكا ١٠٠ دولار

المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

أعمال الفن التنظيم لعدة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد رومي

ففي هذا العدد:

-المفتاحية: استراتيجيات للترويض والاختراق.....غريزة النقاش ٥

-احتين العدد: السياسة الثقافية في مصر..... اعداد: ابراهيم داود ١٣

حوار مع وزير الثقافة/ لقاء مع مدير قصر السينما
شهادات: ادوار الحراطة/ عدلى رزق الله/ جمال الغيطاني/ عبلة الرويني/
ترفيق صالح/ بدر توفيق/ فؤاد قاعود/ د. فؤاد زكريا/ سمير فريد/
د. لطفي عبد المديح/ عز الدين نجيب/ صلاح عيسى/ محمود نسيم/
شهادات رجل الشارع/ رسائل بالبريد/ بعد أن قرأت: حلمي سالم

- ١٧ سنة على رحيل بالونيرودا.....ترجمة وتقديم: محمد هشام ٥٥

- عرفان، قراءة في «مقدمة في لغة اللغة العربية» للويس عوض..... على الألفى ٦٥

- عرفان، أنا محامي للقراء: حوار مع غائب طعمة فرمان..... زهير شليبة ٧٦

- عرفان: استلهموا من الشعب الجمال والحكمة/ جيل عبد الرحمن في آخر حوار قبل رحيله...كمال أبو النور ٨٤

-قصص: منتصر النقاش/ سيد القرش/ نهيل القط/ هدى عباس/ عبد السلام ابراهيم ٩٠

-شعور: عبد المنعم عواد يرمك/ عزت الطيوي/ خالد عبد المنعم..... ١٠٢

-تواصل.....ح.س ١١٠

-تعقيب من د. سيد القمني..... ١١٨

-الحياة الثقافية: ١٢٥

البحث عن سيد مرزوق: سمير فريد/ كتاب رفيق الصبان «الظلال الحية»: كمال وعزى/ المهرجان الاول لسينما
الطفل: ماجدة موسى/ مساكين محسن يونس/ أنيس البهاج/ لوحات على عاشور المضيق: محمد الخلو

-كلام مفتلي: عليه النقاش صلاح عيسى ١٤٤

استراتيجية للترويض والالحاق

فريدة النقاش

نود أن نكسبك أيها الفارئ العزيز الى صفنا في هذا العدد، ويحدونا بعض الثقة في أننا سنفعل إذا ماقرأت العدد كله دفعة واحدة.

ونرجو أن يكون جهدنا قادرا على جذب اهتمامك حتى النهاية، إذ نعتقد أنه عدد متكامل حاولنا فيه أن نلم بمسألة الثقافة ودور الدولة فيها ورأى المثقفين في هذا الدور، وحاولنا أن نستطلع عشوائيا رأى المواطنين العاديين بعد أن حاورنا الوزير المسؤول فأخفى أكثر مما أظهر، وحين وضعنا المادة المتوفرة أمامنا خاطرنا ببعض. الرضا عن أنفسنا، وتقنيا أن تصحبنا في هذه الرحلة الشاقة والممتعة بزواياها المتعددة، بالأفراح الصغيرة للشعراء والقصاصين

ان العدد الذي نبداه بحديث الوزير ونختمه بهرجان سينما الطفل وكلمة تحية الى المفكر الراحل فؤاد مرسى يكاد أن يسك بالأطراف الرئيسية في قضية الثقافة.

وأول مايلفت النظر في حديث الوزير الذي بدأ كما لو ان الزميل «ابراهيم داود» يطارده، هو الهروب من الأسئلة. ولما أستكملنا التحقيق بسؤال المثقفين والمواطنين العاديين تبين لنا أن الهروب ليس مسألة شخصية بل هو بالأحرى عملية هروب قاروسها الطبقة ككل من ذاتها، وهي تبدو كالتلميذ البليد الذي يوجل واجباته يوما بعد الآخر ليجد نفسه ذات صباح أمام الامتحان الصعب فيواجه الاخفاق الأكيد.

وهو يا من ذاتها وواجباتها لاتطرح الطبقة السائدة الآن في مصر لاصورة لذاتها ولاترتيبها لاولويات واجباتها: ففي الاولى تسعى للتزويق ولابراز حليها وزينتها الخارجية: الأوبرا، وقصور

الفنون، ترميم بعض الآثار ، وإقامة المهرجانات الصاخبة التي يفضح المثقفون حقيقتها الدعائية. وفي الثانية- أى الواجبات - تزيع عن كاهلها- بل وعن وعيها- أهم هذه الواجبات على الإطلاق: أى الخلاص من تبعيتها للامبريالية، لأنها إذا لم تتقدم بجرأة لهذا الخلاص فسوف تظل تدور فى الخلفة المفرغة من هروب لهروب أكبر لتجد نفسها ذات يوم أمام الامتحان الكبير.. وبإالة من إمتحان.

تمارس الطبقة ضد الشعب مآقارسه الأمبريالية ضدها هى، أى تقليص الأطافر والترويض والاحاق والحشر فى ذلك القلب المحد والمسموح به. وليس أدل على ذلك فى ميدان النشاط الثقافي من أن هذا البناء المادى الضخم الذى أنشأته الحكومات المتوالية ليكون قاعدة لنشاط ثقافى عارم ومتجدد وهو شبكة قصور وبهوت الثقافة قد خضع بصورة شبه محكمة لقبضة الأمن من جهة، والبيروقراطية من جهة أخرى فأصبحت فى غاليتها مرتعا للعنكبوت والمخبرين، وتحولت فى بعض الأحيان الى صالات للأفراح . وكان أن نشأت السدود بين الثقافة الجماهيرية والجماهير، أى بين المؤسسة ومنعجى الثقافة الحقيقيين، لأن الثقافة فى مجبل فكر اليسار ليست عملية الانتاج الفكرى والفنى التى يقوم بها المثقفون فقط ولكنها أيضا اسهام المنتجين كافة من صناع وزراة فى صناعة الحياة، أى تأسيسهم للقيم والفضائل وخلقهم للنسيج الحى للمجتمع كله بالعمل لانتاج ثروة الوطن.

تجاهل الوزير فى رده العمومى الطابع على سؤال الزميل «ابراهيم داود» له حول دور الرقابة الذى تقوم به المؤسسات الدينية وخاصة الأزهر، تجاهل أن معركة حرية الفكر التى تتواصل حتى الآن فى بلادنا لقريين كاملين من الزمان هى واحدة من المعارك التى كان يتعين على الطبقة البورجوازية المصرية أن تحسمها نهائيا لو شامت حقا أن تستكمل هى دورها فى بناء الدولة القومية المصنعة واطلاق امكانياتها العقلية والروحية دون قيود.

وأقر الوزير، ممثلا لهذه الطبقة فى نزعتها التليفقية والانتقائية، أنها قد قبلت وسوف تظل قابلة لزمن طويل يتجاوز وليس يتجادل ولا تتفاعل كل المؤسسات التقليدية مع المؤسسات العصرية الذى لابد تاريخيا أن ينتهى بانتصار الأخيرة- أى الجامعة والعمل والحزب -على المؤسسة الدينية، بل أكثر من ذلك قبلت بقص أجنحة «العصرى» لصالح «التقليدى» الذى أخذ يتحكم فى قدرة الأول على التحليق، ويمكننا أن نقول ونحن مرتاحو الضمير أن المعركة التى كان طه حسين قد بدأها فى الربع الأول من هذا القرن مع مؤسسة الأزهر ما تزال مفتوحة، بل أن بعض ما انحزته الحركة الليبرالية فى بدايتها قد ذهب أدراج الرياح وأصبحت حرية الفكر وافتلته من قبضة المؤسسة الدينية فى موقف أكثر حرجا الآن دون أن تتقدم الطبقة لاستنقاذاها، وأصبحت المهمة ملقاه بومتها على عاتق تحالف طبقى جديد هو خارج السلطة ولا يملك الآن الاشجاعة البحث والكشف، بينما تتقاسم هى وجناحها الدينى أدوات صياغة الوعى على نطاق واسع، وتحدد دورها بائق حاجاتها الآتية، فيسترضى الشق المدنى منها شقها الدينى، وأن كانا أحيانا ما يشتبكان اشتباكا



فاروق حسني

داميا حول المغامرات والحدود المقررة لكل منهما في اتفاق ضمنى صامت يحدث أن يخرقه أحدهما لسبب أو لآخر.

نحن نعرف أن تحقيقنا هذا لا يزال ناقصا، لأننا لم نعالج قضية التعليم: سياساته، واستراتيجياته وآثاره، باعتبارها قضية ثقافية جوهرية، ونذكر أن طه حسين حين بناء في نهاية الثلاثينيات أن يضع خريطة «المستقبل الثقافة في مصر» جاءت غالبية فصول الكتاب لتعالج مشكلات التعليم فالتعليم في بلدنا ليس قضية مفروغا منها كما هو الحال في البلدان الرأسمالية المتقدمة أو في العالم الاشتراكي حيث أجهزت الطبقات السائدة مهماتها الأولية.

ونحن نعرف أن بعض شروط صندوق النقد الدولي لعقد اتفاقياته مع حكومة مصر لاقراضها من جديد، تنص صراحة على ضرورة تخلص الدولة من مجانية التعليم التي أخذت تتراجع بالفعل، ولم يعد التعليم في مصر مجانيا وهو ما يحول بين الطبقات الكادحة وحققها الدستوري في تعليم أبنائها ويقلص بالتالي قاعدة الثقافة ويحرم دائرة تتسع تدريجيا من ثمارها.

ولابد أن نذكر هنا أيضا أن مجانية التعليم الذي قال عنه العميد انه كالماء والهواء كانت واحدة من معاركة الثقافية الكبرى والتي خاضها في منتصف هذا القرن حين كان وزيرا للتعليم، لنجد أنفسنا الآن أمامها مجددا وجهها لوجه كواحدة من مهمات عديدة أخفقت البورجوازية المصرية في إتمامها. بل وزاد الطين بلة انها أخذت تتراجع صاغرة عن ما كانت قد أجهزته في السابق.



يقدم عددا، أيضا، حوارين أحدهما مع الشاعر السوداني المعتز المتقدمي «جيلي عبد الرحمن» الذي رحل عنا في الشهر الماضي، والآخر مع الروائي العراقي «غائب طعمة فرمان» وهو واحد من الروائيين الواقعيين الكبار الذين طردتهم سياسات صدام حسين المعادية للديمقراطية خارج وطنهم، فحمل غائب رحيله معه شأنه شأن مئات الآلاف من العراقيين، حمله جرحا نازقا أبدا ليصب نزيقه في بحر الدماء العربية المهذرة مجانا بأيدي الحكام الفرديين المعادين للديمقراطية.

يرد «جيلي» في حوار الاعتذار الى موقف الشاعر من الحياة والمجتمع باعتباره معيارا، وينتقد تلك الزخارف التي أصبحت هدفا في ذاتها، وهو يشير قضية لعل الشعراء المحدثين يلتفتون اليها، وهي أن الرصيد التراثي للقصة العربية ما يزال يؤثر تأثيرا كبيرا على الوجدان. اما غائب طعمة فرمان فيقول عن غربته في ايجار بليغ «كنت أشبه بالطفل المقطوع عن حليب أمه في فترة مبكرة، أنا طفل مفطوم قبل الموعد ..»

وأنه ما يؤلمنا حقا أننا عجزنا- لأسباب كثيرة نحن مسؤولون عن بعضها- عن إقامة علاقة دائمة مع هؤلاء المبدعين العظام أثناء حياتهم. لتعقد صلة حية بينهم وبين جمهورنا. ونتمنى ونحن نودع هذين المبدعين العظميين، وقد ماتا في الغربة مطرودين من وطنيهما، أن نتلاقى ذلك في المستقبل كلما أمكننا ذلك، على الأقل لكي نخفف حرقه الألم.

أما الرحيل الجديد الفاجع الغادر فهو رحيل واحد من أساتذة الفكر الاشتراكي ومناضليه الكبار، أستاذ الاقتصاد وأمين اللجنة السياسية في حزب التحمة الدكتور فؤاد مرسي، المثقف



العضوى الشريف الذى زواج طيلة عمره بين النضال النظرى والعملى، و تربت على يديه أجيال من الباحثين والمناضلين الاشتراكيين سوف يكون فى عملهم وابداعهم بعض العزاء لنا عن غيابه، خاصة أن هذا الغياب قد جاء فى وقت نحن فى أشد الحاجة فيه الى وجوده بيننا ليضيئ لنا الطريق بخبرته، ويلعب دوره المهود فى رأب الصدعات، يلتقط بحسه الطبقي العالى والمتأجج تلك اللحظات التى يتزاج فيها الوطنى والطبقى فلا ينفصلان، وينظر من موقفه كفكر ومناضل إشتراكي علمى لاحتمية الاشتراكية فى مصر ليؤكد هذه الحتمية علميا دون مراوغة، ودون خصومة مع التاريخ.

ظل الدكتور فؤاد مرسى حتى آخر لحظة وفيما لفكرته الرئيسية عن ضرورة بناء حزب شرعى كبير وموحد وجماهيرى لليسار المصرى، دون آن يتنازل أبدا عن دفاعه المجيد عن حق كل القوى الأخرى فى بناء أحزابها، وخاصة الشيوعيين والناصرين.

كان يسعى الى التطوير النظرى والعملى فى الظروف الجديدة لنظرية تحالف قوى الشعب العامل التى طرحها جمال عبد الناصر وحاول تجسيدها فى بناء الاتحاد الاشتراكى، وكان مألها الاخفاق مع التجربة كلها، والتى تسعى الآن لاستعادة ألقها على الصعيدين النظرى والعملى فى ضوء التفسيرات الجديدة فى العالم، وكان هو سعيدا إما سعادة بهذه الجهود التى يبذلها الناصريون، واحترم دائما حقهم فى الاستقلال الفكرى والتنظيمى عن التجمع، وأن ظل يأمل فى انضمامهم اليه ليحقق حلمه فى بناء حزب كبير لليسار المصرى.

اختلف عن جمال عبد الناصر فى تعيينه لدور متميز وقائد للطبقة العاملة داخل التحالف قوى

الشعب العامل، وطور الفكرة القومية في الماركسية مبينا الحدود الفاصلة بين القوميات الأوروبية الغازية وبين القوميات التي تنهض في مواجهة الاستعمار والاستيطان، فكان قوميا عربيا يقدميا وأميا في آن واحد دون تناقض.

وفى عمله العلمي الأخير الذي نعد أن نقدم دراسة نظرية وافية عنه في عدد قادم وهو «الرأسمالية تجدد نفسها»، وفى درسه للآليات التي يتم عبرها هذا التجديد كان واضحا وحاسما فى تبيان كيف أنها - أى الرأسمالية - لم ولن تغير أبدا من طبيعتها الاستغلالية وإن تنزع هذا الطابع بأفئدة جديدة مراوغه تجعل مثل هذا التجدد الرأسمالى باهرا وساحرا بحيث يخفى سحره العيوب الخلقية الجذرية فيها، ولكن العين البصيرة، والقلب المغعم بآمال الكادحين واشواقهم، يستطيعان كشفه وفضحه.

وهكذا يتزاحم الفقد! وفقدنا حلما جميلا، فقدنا حلم الاستقلال والتحرر والتوحيد القومى، وقادتنا البورجوازية الاقطاعية الهجين فى تحالفها الصريح الشائن مع العدو القومى الى مازق شامل، أطلق عليه الاميراليون من قبل اسم «الفراغ» الذى سارعت أمريكا لمحاولة ملئه بعد هزيمة الاستعمارين الانجليزى والفرنسى فى معركة قناة السويس التى أمعها القائد الوطنى الفذ جمال عبد الناصر. وما هو الاستعمار الجديد يستخدم نفس المصطلح (الفراغ) الذى يخطط لكى يملأه بعد اختفاء صدام حسين وانهيار العراق، هذا الانهيار الذى يراهن عليه الغزاة..

كان فؤاد مرسى يشعر بقوة أن نذر الشر تتراكم، وعبر عن ذلك لاحد الاصدقاء فى لحظة ألم قائلا: «..لماذا عشنا حتى هذا الزمن الأسود» وكأننا رجل عمدا..

فقدنا إذن حلما جميلا، وبات علينا أن نصنع ملامح الحلم الجديد بدءا من هذا الواقع البائس الذى راكمت فيه الثورة المضادة خرابا فوق خراب، وهى تسلم راية الاستقلال والحرية للدخلاء وتستبدلها برايات زائفة، وتدعونا لكى نغنى تحت راية انتصار هو فى حقيقته انكسار.

لا بد أن نعيّز هن الغناء

ولا بد أن نبعثر النشيد الذى يبلله البكاء..

والحلم فى حاجة الى حراس مذججين بالسلاح لامجرد منشدين.

وسلاحنا هو الوضوح... الوعى... اليقظة... التنظيم، حتى لا يتراجع الزمان الاشتراكى القادم أو يتحول الى مجرد حلم رومانسى يستعصى على التحقيق، أو يدفع بنا هذا التراجع لتتحول الى مبشرين ودعاة يقفون على هامش مسيرة اجتماعية سياسية معقدة..

نحن هنا مدعون لاستيعاب درس حياة فؤاد مرسى وبابلونيوردا كمنّا ضلين فى ساحات الفكر والعمل حيث ترتبط النظرية بالممارسة دون أن تقع أبدا فى الاجتهاد النظرى المعزول أو فى الممارسة العمياء دون دليل نظرى.

ان الاخفاق الذى حصلته تجربة البورجوازية فى بلداننا فى ظل النعمية وفشلها فى تجديد المجتمع ككل، وخلق جزر استهلاكية معزولة فيه بدلا من ذلك، ليس «حاصل ظروف ايدولوجية

بحة» بل هو كما يرى سمير أمين انعكاس لنواقص موضوعية على المستوى الطبقي، بل هي بالأحرى حدود البورجوازية في أطراف النظام الرأسمالي المعاصر. فإذا كانت العودة إلى «الكمبرادورية» (أي لعب دور الوسيط والوكيل للاستعمار) قد أصبحت أمراً حتمياً فلم يكن ذلك لأسباب أيديولوجية، بل راجع لأسباب سياسية وعملية بالمعنى الكامل، أي عدم النضوج الطبقي...»

ويتعكس عدم النضوج هذا على الوضع الفكري والثقافي بالضرورة، ولنتذكر قول المتنبي منذ
العام:

لماذا الذي كان لا زال يأتى

لأن الذى سوف يأتى ذهب

إن الذى كان عليه أن يأتى طبقاً للتطور الطبقي للمجتمعات النامية هو رأسمالية محلية ناضجة تنهض بعملية التصنيع على نطاق واسع وتنشئ الدولة القومية الموحدة وتخرج من رحمها طبقة عاملة قوية يكون شرط وعبئها بذاتها ومهامها هو تبلور الأولى أي الرأسمالية المحلية. لكن هذا لم يحدث وبقيت الأولى مستكينه في ظل القبضة الاستعمارية، لتنتج هذه الحالة من عدم النضوج الطبقي كما وصفها سمير أمين، ويشخصها طيب تيزيني على النحو التالي « أن الوضع الفكري الثقافي غير المتطور وغير المتميز وغير المتجانس في بلدان العالم الثالث يجعل من غير الممكن الحديث عن فكر انقطاعي لوحده، ولا عن فكر بورجوازي لوحده، ولا عن فكر عبودي لوحده، ولا عن فكر قبلي لوحده، بل أن مجموع هذه الظواهر مجتمعة تشكل البنية الفكرية لجماهير العالم الثالث أو أكثر من ذلك أننا نلاحظ إلى جانب تلك الظواهر المختلفة المتعددة ظاهرة أخرى هي دخول الفكر الاشتراكي في قطاعات متعددة من مثقلي وجماهير ذلك العالم»

ويضيف «وهكذا توجد في مجتمعات العالم الثالث معظم الأشكال الفكرية التي اكتسبتها الإنسانية عبر مراحل تطورها المختلفة، إنه خليط مثير للغاية ويدعو فعلاً إلى الدرس ذي النفس الطويل»

إن كل شبر من الأرض يكسبه الكادحون وطلاتهم المثقفة في معركة الديمقراطية هو نقطة ارتكاز ونقطة انطلاق في المستقبل تجاه استكمال أدوات الثورة الثقافية التي لا بد لها أن تتجذر عميقاً في الأرض قبل وصول الاشتراكيين للسلطة السياسية، فالثورة الثقافية هي ضمان أكيدة ضد التراجع والتكوص.

كنا في الماضي القريب قد استرحنا لفكرة عبرت إلى حد بعيد عن الكسل العقلي، فكرة مؤداها أن الثورة الثقافية سوف تتحقق تالية للثورة السياسية. واتخذ نضال الاشتراكيين في

غالب الأحيان طابعا سياسيا يوميا مباشرة تراجعت فيه الثقافة الى الخلف.
علينا الآن أن نعيد النظر، وندرس القضية برمتها من جديد لنرى معا كيف نجعل الفكر
الاشتراكي شعبيا ونربطه وربطاً نزيها وعلميا باللحظات المضنية في تراثنا، وندفع به ليحتل مكانة
أكبر فأكبر بانتظام «لأن ضعف الانتاج والتقنية وتبعثر الطاقات البشرية والمادية بشكل مريع
يستثيران دور اللحظة الفكرية الواعية والمخططة بالجاح...» كما يدعونا الدكتور طيب تيزيني..
ان مايسميه تيزيني بالحربة الأولى التي تقوم من وجهة نظره على استيعاب الكادحين
لمشكلات بلدانهم استيعابا علميا وهادفا تجاه حلها على نحو علمي ودقيق يبدأ في حالتنا
بالتخلص من وهم التطابق وقائل المصالح بين الرأسمالية الطفيلية التابعة وبين الجماهير العاملة،
واستيقاظ الأخيرة على هذه الحقيقة ووعيتها بذاتها الذي يقتضى نشاطا فكريا ونضاليا دعويا من
الطليعة، والتخلص من الوهم واسقاطه هو عملية ثقافية ونظرية ونضالية معقدة وطويلة..
تستهدف إسقاط ستراتيجية الترويض والاحاق وانفاذ المؤسسات الثقافية المملوكة للشعب نظريا
ليتملكها علميا وديمقراطيا.



لتحقيق العدد

السياسة الثقافية في مصر

اعداد : ابراهيم داود



-حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى-

- لقاء مع مدير قصر السينما
- شهادات المثقفين: ادوار الخراط/عدلى رزق الله/جمال الفيطناس/بدر توفيق/فؤاد قاسود/عبلة الروينى/توفيق صالح/د.فؤاد زكريا/سمير فريد/د. لطفى عبدالسيدى/عز الدين نجيب/صلاح عيسى/محمود نسيم
- رجل الشارع والسياسة الثقافية/وثيقه من مجلس الشعب/وسائل في البريد/بعد أن قرأت: حلمي سالم.

فاروق حسنى :

الثقافة تخدم السياسة ولا تلعب دورا سياسيا

بعد ثلاث سنوات على تولي الوزير الفنان فاروق حسنى مسئولية وزارة الثقافة، تكونت فى حياتنا الثقافية جملة من الأسئلة تبحث عن إجابات.

يتساءل الكثيرون: كيف تسير حياتنا الفكرية؟ وهل نحن نضى على هدى خطة مرسومة أو نضرب ضرب عشواء؟ وما مصير الورقة الثقافية التى قدمها الوزير فى بدء توليه قيادة العمل الثقافى المصرى؟ وما حصادها الآن بعد السنوات الثلاث؟ وماهى العلاقة بين المثقفين ووزارتهم، وما تقييمهم للأداء؟ وكيف نخرج من هذه الضوضاء الثقافية المثارة بنفع حق؟

حملنا هذه الأسئلة للوزير وللمثقفين وللبعض المواطنين. وبدأنا بالسيد الوزير:

ماهى ملامح الخطة القومية والاستراتيجية لوزارة الثقافة؟

* عندنا أدوات ثقافية.. تصل الى الجماهير من خلال برامج، وعندما تتضح الرؤية الابداعية سيكون هناك ملامح وحضور انساني يعتمد على حضور اقتصادى

عندك سينما ومسرح وفنون تشكيلية وتراث انساني للشعب والعالم الارجب.

الثقافة تعنى ملامح أمة، سلوك شعب، حضور انساني وسط هذا العالم المليء بالابداعات.

وكيف أصبحت مصر مصر؟ لأن كيانها الحضارى هو الذى أعطاها اسم مصر.

أنشأت الفترة الناصرية (التي يسمونها الفترة الشمولية) وزارة الثقافة، فهل مايزال لها فى ظل الانفتاح دور، أم أصبحت مشروعا من مشروعات السباحة؟

* فى مصر لا يوجد خبراء ثقافة ولكن مثقفون.. وكل من يطلقون هذه الشعارات هواة ويقولون شعارات زائفة! وما الدولة الشمولية؟ هل فرنسا شمولية؟ هل الدول المتقدمة شمولية؟ هذه الدول عندها تراث - ليس تراثا حضاريا فقط- ولكن عندها تراث فنى وانسانى متكامل. وإذا كانت هناك دولة فى العالم تحتاج لوزارة ثقافة ستكون مصر لعدة أسباب:

أولاً: الحجم الهائل من التراث الانسانى الموجود بها
ثانياً: الحالة الابداعية الموجودة فى مصر (فن تشكلى- أدب، فكر)
ثالثاً: الجماهير العربية التى لا تستطيع تحصيل السلعة الثقافية التى تتوجه اليها من خلال الثقافة الجماهيرية.

ولو بدأنا بالتراث الانسانى (الأثار- المتاحف) لاشك اننا فى حاجة الى مسئول.. لأن هذه الأثار أصبحت أثارا بالتقدم.. فكل معبد وكل مقبرة ابداع فنى، وكذلك الأثار الاسلامية كلها ابداعات فنية موجودة، ولها تاريخ وفلسفة وكيان، لهذا كان ضروريا وجود مسئول يرعى هذه الابداعات.

وبالنسبة للمبدعين (كتاب، تشكيلين، موسيقيين)، هنالك تخلف شديد فى عملية التسويق الفنى.. ولا توجد دور نشر تستقبل عدد المبدعين فى فروع الأدب، ولقاءات عرض فى الفنون التشكيلية كى تساهم فى تعميق الرؤية بجانب المتاحف الفنية. وكذلك الموسيقى.. من سيتولى تبني الموسيقيين الشباب.. وكذا الحال بالنسبة للمسرحيين والسينمائيين
هل عندنا مؤسسات أو جمعيات؟

هناك كم من المتاحف الأثرية فى حاجة لرعاية، فى حاجة لمتاحف جديدة، فى حاجة لزيادة دور المعامل وبيوت الثقافة، والمكتبات من أجل كنوز الوطن البشرية.
فإذا كان هذا لا يهمهم، فلا يهم وجود وزارة الثقافة.

تقول أصبحنا فرعا للسياحة! قلبت المعادلة.. لانه بدون ثقافة لا توجد سياحة، السياحة لابد أن تنتعش فى ظل الثقافة وليس العكس.
نحن وزارة، والوزارة جزء من نظام.. إذن يجب أن تكون هناك رؤية، ورؤية واضحة، ويجب أن تعمل الثقافة فى إطار هذه الوزارة، وهذا هو مفهوم وزارة الثقافة!

* لماذا لاتدافع وزارة الثقافة عن حرية الابداع فى مواجهة رقابة الأزهر؟
ومن أين يستمد الأزهر كل هذه السلطات؟

* وزارة الثقافة تدعو لحرية الابداع، حرية كاملة (سياسيا، وفكريا واجتماعيا).. وعند الحديث عن الازهر يجب أن تعرف أن الدستور يعطيه حق الرقابة، لأن مصر دولة اسلامية، والازهر هو حامى الرؤى الدينية، بحكم المنطق والدستور، فإذا رأى أن هناك أشياء تمس الدين فلا يستطيع أحد التعقيب عليه، ونحن دولة مؤسسات نحترم القضاء. وعندما تكون هناك قضية، فإن القضاء يفصل عن طريق الازهر وهذه مسألة تقدير للمواقف

وحرية الابداع والفكر؟

* ليست حرية.. هؤلاء هم حماة للكيان الدينى كمسئولية، وعليهم أن يتصدوا لها. ووزارة الثقافة تنادى بحرية الابداع ولم توجد حرية كما هى موجودة الآن!

ألا ترى أن هذه السلطة تهدد المجتمع المدني؟

* لا يوجد شك أن هناك اختلافا فى وجهات النظر، وعندما تختلف فى قضية اقتصادية يحكم بيننا علماء الاقتصاد، ويوجد منطق يفصل فى هذه المسائل، والمنطق (أبو القانون وأبو الحكمة).. ولذلك لا يستطيع أن تتحدى ظروف أحد والابداع مفتوح.

فقه اللغة مثلا للويس عوض صدر عن هيئة الكتاب (أى الوزارة)
صودرا فكيف تقول ان الابداع مفتوح؟

* لويس عوض كتب فى منطقة يتقاسمها معه آخرون من ذوى التخصصات الدقيقة... وهؤلاء لا يستطيع الشخص العادى أن يشك فيهم! توجد أصول توقف الانسان والقوانين والدساتير والاعراف لا يمكن تخطيها.

لماذا لا تؤول الجمعيات الثقافية الى وزارة الثقافة وليس الشئون الاجتماعية؟

* هذه الجمعيات لها مبلغ فى ميزانية الدولة، جاء عندنا أو ذهب الى الشئون الاجتماعية، المهم أنه يصرف ووزارة الثقافة لن تتأخر فى دعم هذه الجمعيات ولوجاءت ميزانية هذه الجمعيات عندنا قذلا نعطيهما شيئا!



الاوربا حالة ثقافية

هل حقق مشروع الاوربا شيئا كمشروع قومي؟

* حقق شيئا منظورا وشيئا غير منظور؛ حقق بشكل مباشر هذا الحضور الفني والتأثير على الابداع كروية احتضنت كل المصريين (مبدعين وجمهورا). وبشكل غير مباشر: كل مصرى حتى ولو فى الحقل أو النجم يعرف أن هناك مصر التى قتلك هذا العقل... الذى يعد علامة من علامات اكتمال الدول المتقدمة انسانيا.

الاوربا مثل أشعة الشمس، ليس ضروريا الاستفادة منها بشكل مباشر وعلى المواهب أن تظهر.

الاوربا حالة ثقافية راقية، متواجدة فى ساحة العمل، هى موعاة لأى مستثمر أن يأتى لمصر.

ماهى المعايير التى تحكم العروض فى الاوربا؟ ولماذا تستضيف الفرق الشعبية العالمية مثلا وتجاهل فرقنا الشعبية؟

الاوربا منبر للأشياء القيمة، أعلى شئ فى التخصص، هى دائما نبراس وأمل واجتهاد. وإذا دخلها كل (من هب ودب) فقدنا الحلم والاجتهاد. شعارنا من يجيد يصعد.

وإذا صعدا (من هب ودب) لن يصدقك جمهورك، وأى ابداع راق لن يجد صعوبة فى اعتلاء الاوربا.

كيف توزع ميزانية الوزارة؟ وماهى أولوية القطاعات؟

* توزع الميزانية حسب خطة يقدمها كل جهاز، ثم تعرض على مجلس الوزراء، ونحن طموحاتنا كبيرة!! ثم تأتي الميزانية بالنسب المطلوبة، خلاف مشروعات الوزارة وفلسفتها وتوجه السياسة الثقافية.

أى أن المحصلة بين ماتصنعه الهيئات وما هو مفروض للرؤية العامة للعمل الثقافى، كى يصل الهارمونى بين الثقافة والعمل العام الى المستوى المطلوب.

ما تعليقكم على أن نصيب الفرد من الخدمة الثقافية ١٦ مليون فى السنة؟

* النصيب المادى شئ الذى تراه أكثر بكثير، لانه عندما يطرح النشاط، تتعاظم القيمة المعنوية، وإذا قسمنا تكلفة المسرحية على عدد المشاهدين، تنتفى المبالغ وتبقى الافكار والرؤى، ويجب أن نفرز بين القيمة المادية والقيمة المعنوية والواصلة للناس وهذا لايعنى أن ١٠٠ مليا تكفى أو مليون لتربية شعب.

هل لديكم خطة للترجمة؟

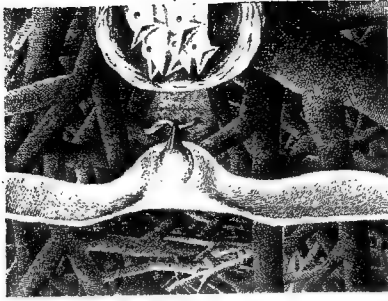
* الثقافة ليس لها حدود، الثقافة هى المعرفة، والترجمة عملية توصيل وتواصل، ولكى تكون المثقف عليك أن تعطيه زادا من الخارج، من الثقافات الاخرى، والترجمة مسألة ناشر بالدرجة الاولى. فجميع محفوظ فتح نافذة للادب المصرى على طريق العالمية وأصبحت دور النشر العالمية تبحث عن أعمال جديدة لنشر الافكار.

ولدينا فى المجلس الاعلى للثقافة لجنة للترجمة تطبع الكتب

الا ترى أن الجهاز البيروقراطى فى الوزارة يلتهم الميزانية؟

* الصرف عندنا هو على المسائل الفنية البحتة، أما البيروقراطية موجودة فى كل الدول، ولكننا على قدر الامكان نوجه كل ميزانية وزارة الثقافة على الانتاج، وتصحيح الدور والمعاقل الثقافية، وإكتشاف مواهب جديدة.

نحن ننقصنا المرصل الثقافى ومدير المعامل، ولو كان عندنا الموصلون أو المثقفون الذين يصيغون البرامج لما ظهرت المسألة البيروقراطية. نحن فى حاجة ماسة الى هذا النوع من التخصص الدقيق.



التطبيع الثقافي

ما هو موقفكم من التطبيع الثقافي مع العدو الاسرائيلي؟

* في العمل الثقافي لا قسر، ولا يستطيع أحد اجبار فنان أو مبدع أن يدخل لعبة السياسة. الثقافة تخدم السياسة، ولكنها لا تلعب دوراً سياسياً. نحن جزء من مجتمع، وما يرضاه المجتمع نرتضيه بداية ونهاية، أمامي الانسان المصري، كيف نرتقى به ونرفع قيمته وعقله ووجدانه، أم أى مشاكل أخرى لا أدخل فيها، لأن توجهى الانسان، ولا نريد أن نضيع الوقت لأننا تأخرنا في تقنية العمل الثقافي ونحن في حاجة الى جهد كبير.

هل يفترون دعم الدولة للنشاط الثقافي برعايتها على هذا النشاط؟

* هل تظن الدولة مقصرة في اقامة متاحف أو قصور أو بيوت ثقافة؟ هل أغلقت المكتبات؟ هل الدولة لاترعى التراث الانساني؟ وزارة الثقافة جاءت للخدمة الثقافية، لخدمة الشعب والمثقف، والمبدع في حاجة لجماهير (عن طريق الدولة)، وهذه الدولة تفخر أن عندها هؤلاء المبدعين بكل توجهاتهم.

إن النظام في مصر يسير في سلوك حضارى متقدم وتعددية في التوجه، مقبولة داخل نظام عام وأطر يحميها الدستور ويحميها المنطق.

تصورك كفنّان تشكيلي عن علاقة الفن التشكيلي بالشارع؟

* التشكيل ليس فقط اللوحة، هو كل إيقاع، وكل لون، وكل مبنى وكل لافتة، وكل شجرة وكل علامة مرور. التشكيل في كل أوتوبيس، في الكبارى ولون الارضيات، كل هذا تشكيل! المعارض والمتاحف ليست الا لتنمية حس الانسان، المواطن يبدأ بمنزلة ثم بالشارع، يشاهد شكل هذا الوطن تشكيلها، وعلينا أن نحافظ على شكل يتمش مع حجم الرؤية للمدى الأبعد وعلى مدى الانسان.

ألا ترى أن القاهرة هي التي تضم كل المتاحف باستثناء متحف وحيد في الاسكندرية؟ هل بقية الاقاليم خارج خارطة المتاحف؟

* نحن بصدد إنشاء متاحف في طنطا وبورسعيد والاقصر والوادى الجديد والمنيا وسوهاج. ونعمل بذاب وهناك خطط يرصد لها مبالغ وتبدأ فيها فوراً.

سيادتك تقول بصدد؟ ولم تفتح متاحف بالفعل!

* ولكننا نعمل

الورقة الثقافية والمستقبل:

ورفتكم الثقافية كانت تعبر عن أمنيات عامة وليس عن سياسات محددة، ومشكلتها الأساسية أنها لا تصدر عن تصور استراتيجى واضح، ولذا تضيق بحيث تقتصر على الإبداع الفنى مع إغفال الإبداع الفكرى والعلمى، وأهملت التاريخ الثقافى الوطنى والقومى، حتى تكاد تتحدث عن مرحلة واحدة من تاريخنا الثقافى؟

* عندما تعمل سياسة، فإنك تعمل مستنداً على إمكانيات، وهى محصلة الماضى، أما السياسة للمستقبل. الماضى أصبح مادة وأرضية.

والإبداع الفنى يشمل الفكرى، بمافيه الثقافة العلمية. نحن نقيم حالياً أول متحف للعلوم الطفل، العلم علم، والإبداع هو ماينتجه الانسان من اختراع (علميا أو فكريا أو أدبيا) ويجب ألا تخلط بين التوصيف ورعاية الفنون ورعاية الادب. هل خصصنا فنابعينه؟

ألم تحرك الحالة المؤلة لشوارع مصر القديمة وزارة الثقافة (مثل شارع المعز مثلاً)؟



* لابد من التفريق بين الاحياء والآثار والمزارات، وشارع المعز ليس فقط «آثار» ومآثر عظيمة، ولكنه استعمال يومي، فالببوت لاتزال مسكونة، وإذا كانت المسألة مسألة آثار ستجد أن محافظة القاهرة ووزارة الاوقاف وهيئة الآثار، لكل اختصاصه فى هذا الشارع. نحن سنقوم بترميم ٥٦ اثرا بعد شهر، وهناك ٧٠ اثرا جارى ترميمهم. وأنا ناديت بوضع خطة لانقاذ شارع المعز وقدمت مشروعا لرئيس مجلس الوزراء، وبالفعل شكلت لجنة شارك فيها محافظ القاهرة والمختصون، وتم وضع أسس علمية للترميم. واعتمدنا مبالغ من ميزانيتنا لما ليس لنا به دخل مثل الصرف الصحى، بالإضافة لما يجب أن ننفقه على الترميم.

سوق الكتاب السنوى:

كان المعرض تجاريا بحثا، اصدارات تبايع فقط، ... أما اليوم أصبح تجمعا ضخما يجتذب الناس حول انشطته الثقافية. ونحن نستقبل أى فكرة ونقوم بتطويرها، فمثلا فكرة المقهى الثقافى أعطت نتائج جيدة وأصبح المعرض مهرجانا عربيا لكل المفكرين العرب، وهذا العام نعتد ميزانية للإنتاج الفنى، وسباق الزمن يعطينا أفكارا جديدة.

الوزارة والموسيقى:

كل سنة نقيم مهرجان الموسيقى لاكتشاف المواهب. ولكن هناك مطالب شعبية فى الموسيقى. ولأنك دولة مؤسسات، وتوجد حرية التعامل، وحرية الاتجار، ومن أراد أن «يطلع» شريطا لا يحكمه الا القانون والرقابة. فإذا كان هناك تدخل فكرى أو دينى، يمنع. وكل واحد «يجيب» ذوقه ويسمعه. ولكننا نستطيع أن نعظم القيم فى اتجاه مضاد، نرعى الابداعات وأطن أن الاوبرا ترعى ذلك. ولانتظر عصا سحرية. ولكننا فى الطريق نساعد بكل امكانياتنا والباقى على الاعلام والتلفزيون.

مدير قصر السينما:

نصنع مجتمعاً سينمائياً متكامل

يعد قصر السينما أوضح انجاز محدد (مع مهرجان المسرح التجريبي الى حدما) لوزارة الثقافة فى السنوات الثلاث الأخيرة، وقد تكلف إعداده أكثر من مليون جنيه. ولهذا فقد التقت الزميلة شريفة السيد بمديره الدكتور محمد عروب، لاستطلاع رايه فى دور قصر السينما فى إطار الخطة الثقافية،

* مادور قصر ثقافة السينما فى تحقيق سياسة الوزارة؟

* يحاول القصر بكل العاملين فيه أن يكون نافذة على السينما المصرية وتوثيقها، فتوجد به الدراسات العلمية والمعارض التشكيلية وملامح السينما العالمية والعربية والافريقية والقومية مع ارتباطه أولا بفكرة الثقافة للجماهير وتقديم الخدمات على أعلى مستوى دون النظر الى حجم الربح او الخسارة تدعيماً للقيم والعقائد ولكل مايرتقى باذراك وحس الانسان المصرى نحو ذوق أفضل وحياة أجمل.. الى جانب إتاحة الفرصة للشباب الهواة لممارسة هواياتهم بكافة جوانبها سواء على المستوى الدراسى او التدريبي او على مستوى التذوق.

والقصر مجتمع ثقافى وسينمائى متكامل.. لان به كل الوسائل الثقافية كالمكتبة المقرؤة والمسموعة، وقاعات العرض التشكيلى واستوديوهات للهواة وقاعات العرض السينمائى ودار بيع للكتب والمطبوعات وقاعات استماع موسيقى وغير ذلك وهو بهذا كله يحاول تحقيق سياسة الوزارة فى مد الجذور الثقافية الى جميع مراكز الحس فى الانسان: السمعية والبصرية والشعورية والهدف الأساسى منه هو تنمية التذوق السينمائى لدى الجمهور المتخصص والهواة. وصلل الموهبة السينمائية عن طريق الدراسات الخرة فى الإخراج والتصوير والديكور والسيناريو

* ماهى الفئة المستفيدة من القصر؟

* جميع رواد القصر يستفيدون منه حيث أن به وسائل متعددة لاثراء الحس الفنى عند المحترفين والهواة من كل النوعيات حتى الاطفال وسواء كانت طريقة العرض فردية او جماعية فان الحوارات والمناقشات والندوات تقوم بدورها على أكمل وجه وعلى يد أساتذة متخصصين ومتميزين. والدليل على ذلك أنه خلال سبعة شهور، فقط زار القصر ٢٤٥٣٣ مشاهد للافلام ١٥٣٤ آخرون حضروا الندوات التى أدارها كبار النقاد.

المثقفون يتعهدون:

وبعد أن تحدث الوزير- المستول الأول عن الثقافة- كان لابد أن نستطلع رأى منتجى الثقافة أنفسهم : المثقفين .كيف يقيمون السياسة الثقافية والفنية التي تقدم بها وزارة الثقافة؟ وإلى أى حد تعمل الوزارة وفق خطة مرسومة أو تصور مفهوم؟ وهل الثقافة خدمة أم سلعة؟ وهذه شهادات بعض هؤلاء المثقفين:

الروائي والناقد ادوار الخراط:

الثقافة خدمة لتكوين الإنسان

الثقافة بالمعنى الاجتماعى المقصود فى هذا السياق ليست ولا يمكن أن تكون مصدرا للربح أساسا .

ولا يقصد بها أن تكون موردا للدخل، فهى خدمة، وأرساء أسس غير ظاهرة، وغير مباشرة، ولكنها أساسية لتكوين الإنسان فى كل مناحى الانتاج، بما فى ذلك الانتاج الاقتصادى نفسه. والعمل الثقافى يقوم به المثقفون أساسا (الكتاب، المبدعون، الباحثون، الاساتذة، وهكذا).

وليس معنى ذلك أن تتخلى الدولة عن واجبها الذى يظل أساسيا فى هذه الصناعة (صناعة الثقافة)، بل على العكس فى العالم الثالث، وفى مصر على الاخص. ومع سيادة القيم الاستهلاكية، والفجاجة، ومنتجات وسلع التسلية والتخدير والتعمية والتي تتخفى تحت أقتنة شبه ثقافية تضال واختفى دور راعى الفن القديم، وأصبحت الدولة وحدها المنوط بها هذا الدور وهذه المسؤولية، بل أصبح على الدولة بشكل أكثر إلحاحاً من أى وقت مضى أن ترعى الفن والثقافة من خلال وسائط مختلفة، منها على سبيل المثال أن ترعى انشاء وصيانة وتطوير جماعات ومؤسسات فنية وثقافية مستقلة، بشرط ألا تتدخل الدولة فى توجيهها أو إسلاء أى اوضاع عليها، يعنى أن قد لها العون العينية بشكل ليس فيه تفضل أو منحه، بل هو أساسا من قبيل الضريبة الاجتماعية الواجبة على الدولة.

صحيح أن إنشاء وتطوير هذه المؤسسات يقع على عاتق المثقفين أساسا بشكل مستقل وديمقراطي ولكن رعايتها ومساعدتها دون التدخل في سياستها واجب يقع على عاتق الدولة.

والمفروض أن تقوم الدولة بذلك من خلال مثقفين ومبدعين وليس من خلال مديرين، وأن تنهض بما نسميه الصناعة الثقيلة في الثقافة التي لا تستطيع جماعة من المثقفين النهوض بها. إن عليها أن تمد عونا غير مشروط لما نسميه مثلا «المسرح الاساسي»، ونشر التراث وخاصة الجانِب العقلاني منه لمواجهة هذا الطوفان الغيبي الكاسح الذي تنشره جهات مريبة، وصناعة الافلام الكبيرة وتمويل ورعاية دور العرض المتخصصة والاسهام في تكوين كوادر فنية، خاصة في الفن التشكيلي والموسيقى عن طريق ايفاد الوفود شبابا وكبارا، واصدار المجلات الثقافية الجادة والممتعة معا دون النظر الى عائد مادي، لأن السوق مليئة بالانشطة شبه الفنية التي تأتي بهذا الريح السريع والجذافي والتي لا يمكن للدولة أن تنافس فيه.

العائد المادي يمكن أن يأتي من الاسهام الثقافي أو الصناعة الثقيلة التي يجب على الدولة ان تنهض بها، ولكن دون السعي الى هذا الريح مباشرة.

أما الآثار فلا يمكن أن تكون سلعا للعرض أو للبيع أو للإيجار، بل هي قيمة تراثية وحضارية من حقنا أولا ومن حق الانسانية بعد ذلك أن تعرفها وتثري وجداؤها بها دون النظر الى ارتزاق مبتذل.

ولا ينبغي أن يتحمل المواطن العادي الذي يعاني من صعوبات تضاعف الاسعار المفروضة على تمتعه في إرثه وحقه الذي تروكته له الحضارة المصرية الحية.

ما زالت الاوبرا شيئا يرهيه صاحب الحق في التمتع بها. وليست ولا يمكن أن تكون حكرا على فئة بأى معنى من المعاني، يجب أن تجذب الناس، وثق في أنهم هم سذنة وحفظه وأصحاب الحق في هذا الصرح الفني.

الفنان التشكيلي عدلى رزق الله:

مطلوب توفر الخيال والنوايا الطيبة

الفن ثقافة وتاريخ، ومصر غنية خاصة فى الفن التشكيلي، لدينا ثلاثة متاحف مكدسة بكنوز لامثيل لها، ومن الممكن أن تقوم وزارة مسئولة بدور لوتوفر لقيادتها الخيال والنوايا الطيبة، وسياسة النفس الطويل وإنكار الذات.

سأضرب مثلا. لو هناك خمسة أوبيسات ملحقه بكل متحف تنقل تلاميذ المدارس يوميا لكى يروا هذه الاعمال، التى هى تاريخ هذا الشعب. وبدلا من أن يتفتن الموظفون حتى تنتهى ساعات العمل الرسمية، من الممكن أن يقوم البعض بمصاحبة هؤلاء التلاميذ، وشرح هذه الاعمال بشكل مفيد. هل هذا يحتاج الى امكانيات ليست متوفرة فعلا، بدلا من المهرجانات التى تنفق الالاف.

مثل آخر يتصل بالمتاحف أيضا، المستنسخ الفنى الذى يعد ضرورة فى متاحفنا. وهذه المستنسخات بغرور قليلة تصلح أن تكون فى بيوتنا بدلا من الطفل ذى الدموع الذى لاقيمة فنية فيه.

ولوطبعت هذه المستنسخات فى شكل كروت ستسمح بعمل دليل لكل متحف، ويكون اساسا لتثقيف أبنائنا لو أردنا ذلك. لكن مشاريع من هذا النوع تتطلب شرطين: جهدا غير دعائى وغير فج لآى مسئول، وسياسة النفس الطويل.

هناك تصور توارثناه، لا اعرف كيف يعطى الانطباع الدائم أن وزارة الثقافة، ببعض الغرور القليلة تهيمن على كل معارضنا. هل حقا امكانيات الوزارة تسمح لها بتصور انها هى التى تنتج الفن؟ أم المطلوب مبدع يصيح كل عمله هو الابداع، بصرف النظر اذا كان مستولا أو اكاديميا؟

فى كل بلاد العالم هناك مجموعة الفنانين، وهناك المدرس الاكاديمى، وهناك موظف وزارة الثقافة، كل منهم له عمل، ومؤهلات لهذا العمل. فى بلادنا تختلط الأوراق جميعا. ويصبح من يتصدى للعمل الثقافى همما لايتخطاه الاختيار أبدا. تأمل المعارض التشكيلية ابتداء من الدعوة، نجد المسألة مثيرة للضحك (يتشرف الوزير أو

الوكيل او المدير ويتعطف بدعوة...) اما الجمهور فهو آخر من يقصده هذا العرض
فصور الثقافة هي واحدة من أهم المجازات وزارة الثقافة، وتستطيع أن تقوم بدور كبير، ولكنى
لا أعرف لماذا لا تقوم بهذا الدور. خذ مثلاً: عرضت في قصر ثقافة أسيوط (مسقط رأسي)
احتفالاً بعيد ميلادى الخمسين، وأذهلنى تعطش واستقبال جمهور أسيوط لهذا العرض، جعلنى
هذا المعرض حالماً بأن أدور به الصعيد كله، فتوكت للمسئولين كل لوحاتى، وأعطيتهم الحق
الكامل فى اختيار الاماكن وترتيبها بالشكل الأمثل، وتركزت اللوحات سنة كاملة. خلال هذه
السنة جاءت أكثر من مكالمة تطلب عرض اللوحات فى قصر ثقافة كذا وكذا وكان جوابى لا أمانع.
وبعد عام جاءت لوحاتى كماتركتها دون عرض.

أسأل: أين يكمن العيب إذن؟

فى الاعوام الاخيرة رحل ثلاثة من العمالقة مثل راغب عياد وحامد عبد الله وحامد ندا، فى
كل البلاد التى تهتم بنوابغها يصبح رحيل الفنان الكبير بذاتة لمحاولة توثيق اعماله وتصنيفها
ودراستها وعرضها عرضاً طويلاً، يصل لشهور طويلة. ومثل هذا العمل لابد أن تقوم به وزارة
مثل الثقافة ولكن جهداً مثل هذا يحتاج الى سنوات والى انكار للذات ومسئولين لا يتصورون انهم
سيرحلون قبل أن يحصدوا ثمار ما فعلوا!

جاءت زوجة حامد عبد الله (الدينماركية) لتقول فى حفل تأبينه. طالما تحبون فنانكم هكذا،
فأنا أهدي أعماله باسمى وباسم العائلة الى المتحف، لكنها احتاجت لكى تجتمع لجنة تقرر قبول
الهدية الى زيارتين وصلت فيهما الى حد طرق الابواب. فأين وزارة الثقافة؟
التفرغ والمراسم وقصور الثقافة هم أهم منجزات وزارة الثقافة، برجال جادين قادهم أوسهل
مهامهم وزير يؤمن بدور الثقافة مثل ثروت عكاشة.

كان مشروع التفرغ الفضل فى ولادة آدم حنين ونحمة حليم وآخرين، لكن التفرغ أصبح فى
خبر كان، يأخذه الموظفون للتخلص من الحضور والانصراف!
فلماذا لا تعيش المشاريع الجادة؟

منذ سنوات والمسافر خانة تحت الترميم، يمهلون أياماً، ويتعطلون شهوراً، ومنذ أن وزع
ثروت عكاشة هذه المراسم والخناقة دائمة، مستولوا الآثار يتصورون ان وجود الفنانين يندس هذه
الاماكن بينما الزبالة والمجارى والباعة، لا يهددون قدسية هذه الاماكن. اليس لوزارة الثقافة دور
فى حماية هذه المراسم والبحث عن أماكن جديدة؟
من أجل مثل هذه القضايا توجد وزارة الثقافة لتقوم بدورها من خلالها لامن أجل المهرجانات
ولا المعارض البراقة.

أنا لا أهاجم أحداً ولكنى أحلم باتوبيس به أطفالنا ينقلهم الى آثار المتحف القبطى والاسلامى
والمصرى القديم.

الروائي جمال الغيطاني؛

اهتمام بالقشور ومعارك وظيفية

إن وزارة الثقافة بوضعها الحالي أصبحت باهتة الدور في حياتنا الثقافية. وكان التفاف المثقفين حول فاروق حسنى فى مواجهة الهجوم الذى صاحب تعيينه وزيرا للثقافة مصحوبا بنوع من التفاؤل، وقلنا قد يعمل شيئا للثقافة فى مصر. ولكن الايام جاءت بعكس توقعات معظم المثقفين ففقد فاجأنا الوزير بتصور يصلح لقصر من قصور الثقافة وليس لسياسة مصر الثقافية.

ومفهوم الثقافة فى خدمة السياحة لوطبق بشكل استراتيجى، لقدم للسياحة خدمة عظيمة، بمعنى : لو اهتمت بالاهرامات وترميم الآثار وانقاذ شارع المعز وشوارع مصر القديمة وحماية الآثار القبطية لصب هذا فى خدمة السياحة. ضوابط محددة للعمارة الاسلامية، وانقاذ الآثار من خطر المجارى سيأتى سياح أكثر، والوزير عاش فى باريس واطاليا ويعرف ان أوروبا تهتم بأحيائها القديمة أكثر من الحديثة لأنها هى التى تأتى بمليارات.. ولكن هذه بلاد تعمل بشكل استراتيجى

أما المفهوم المطروح هو خدمة السياحة عن طريق تقديم خدمة سياحية عاجلة، والابهار السريع، وحتى هذا لم يتم بشكل جيد. بعد مرور ثلاث سنوات على تولي فاروق حسنى لوزارة الثقافة لا أرى نهضة ثقافية حقيقية لا أرى الا اهتماما بالقشور والدخول فى معارك وظيفية وليست ثقافية، مثل معركة أحمد قدرى ومسألة هضبة الهرم ومسألة باب العزب لا أرى الا اخطاء فادحة فى الترميم، المؤسسة الوحيدة التى انتعشت قليلا هى الثقافة الجماهيرية

طرح الوزير الورقة الثقافية فجأة ثم اختفت. حتى البنود التى طرحت فى الورقة لم يتم تنميتها بعد ذلك

نجد مشاكل الكتاب والسينما والمسرح لم تحل، فى الوقت الذى نشاهد وجود مصر الثقافى مهددا بالدرجة الاولى، الكتاب المصرى يحتضر، الكتاب الذى قادت مصر من خلاله النهضة العربية، عندما أذهب الى مكتبات عربية فى تونس او المغرب لا أرى وجودا ثقافيا وأرى غياب مصر، والوزارة لاتعمل شيئا من المشاكل.

المجلات، نفس الشئ تنعثر ولا تعبر عن واقع الحياة الثقافية. لاتوجد استراتيجية ولاسياسة عامة. لا يوجد وعى حقيقى بدور مصر الثقافى، ولا حلم باستعادته لان القطيعة التى حدثت فى السبعينيات أثرت على وجود مصر فى العمل العربى.

أما المسئولون فيهتمون بالانشطة التي تختبئهم في مقاعدهم. وهذه الانشطة تتجه الى مخاطبة المسئول الاعلى الذى يمتلك قرار الحفاظ على المقعد، مثل المهرجانات!

ولا يوجد نشاط موجه لخدمة العمل الثقافى فى جوهره.
كانت هناك هيئة نشيطة هى هيئة الآثار، وكان لوجود رجل مثل أحمد قدرى أثره البالغ فى جعل هذه الهيئة بالغة الحيوية. فى فترته عمل ثورة فى الترميم وخلق مدرسة للمرممين المصريين، وجعل من القلعة مزارا تأتى اليه الامم ونفض التراب عن ابن طولون.. الخ

ولكن للأسف، انهارت هيئة الآثار بعد أحمد قدرى ولم تقم لها قائمة، وأصبحت فريسه، لأن على رأسها رئيسا ضعيفا لا تعرف أين هو. خرب مشروع الترميم المصرى. أين نهضة الترميم؟

إن ما يحدث فى ترميم المسافر خانة شئ مؤسف والحقيقة المؤلمة هى أن النهضة الترميمية انتهت بسبب السيد الوزير! انظر من يدير سياسة مصر الثقافية؟

الشاعر بدر توفيق:

الشلية / المحسوبة / المصالح

الصورة المعلنه تخفى الحقيقة التي يبغضها كل الناس، لأن الصورة المعلنه مشرقه، أما الحقيقة فمؤسفة للغاية.

إن ماتعلنه هيئة الكتاب من انجازات يتعارض مع الواقع الفعلى، حيث يعاني كل مبدع معاناة لا مثيل لها، إذا سلم أمره لله وراح لينشر كتابا فى هيئة الكتاب، وعليه أن يصبر السنوات حتى يأذن المسئولون بنشر كتابه. ولكنه لو كان من المحاسب يطبع كتابه فى عشرة أيام.

سيقال أن هناك سلسلة اشراقات مثلاً، وخطة أخرى، وفيها مئات الكتب، وسلسلة للاف كتاب، وسلسلة للأدباء! ولكن تكتشف أن فاعلية هذا كله تقتصر على الاصدقاء المقربين والمحسوبيات وبقية النسب.

إن لجان المجلس الاعلى للثقافة بتخصصاتها المختلفة (الترجمة والرواية والشعر) ماهى الا شكل بلامضمون، هيكل بلاحضور. هناك قانون يحتم تغيير اعضاء اللجان كل سنتين، ولكن

ما يحدث أن هناك أعضاء منذ ثلاثة عشر عاما باقين في أماكنهم مثل مختار الوكيل (حتى مات) في الشعر، والأهم أن الأسماء التي لا تحضر الاجتماعات لا يرفع اسمها!!

وأعضاء اللجان لا يناقشون ولا يقترحون ولا يفعلون شيئا، ولكنهم لمصالحهم المشتركة يبدوون في أقصى درجات التماسك. طبعاً يتم الاختيار للمهرجانات الخارجية عن طريق هذه اللجان، كان لجنة الشعر مثلاً هي التي تمثل الشعر في مصر. هل مصر لا يوجد بها غير أربعة أصوات شعرية تسافر جرش و صنعاء وأصيلة وكل مهرجان أو مؤتمر أو حفل خارجي؟

والتحاد الكتاب يسلك نفس السلوك!

لجنة الترجمة ولجنة الرواية حجبتا جائزة الدولة، لماذا؟ هل هناك موقف؟ أم استخفاف؟ لا يوجد في الثلاث سنوات الماضية كتاب مترجم أو رواية تستحق الجائزة. لقد قدم د. حامد أبو حمد رواية (عائلة باسكوال دوراتي) لكاميلو خوسيه سيلا الحائز على نوبل ١٩٨٩ عن الرواية نفسها، ولكنها رفضت لالشي إلا للخلاف بين المترجم ومقرر اللجنة (محمود على مكى)، هذه لجان مفروضة وغير موضوعية تستأثر بالمهرجانات والرحلات والبدلات. تنقصها القيم الأخلاقية الأدبية، وتتمتع بقدر هائل من الفساد، وأنا مستعد أن أناظرهم وأكشف عن وصوليتهم وأفضح دافعهم عن مصالحهم.

وكل ما أتمناه أن تهدم هذه اللجان ويعاد بناؤها ويكون لها برنامج واضح ومسئولية واضحة، ويجاسون من قبل المبدعين.

الشاعر فؤاد قاعود:

مجلات الدولة مصابة بفقر دم

أصبحت وزارة الثقافة تعمل بلاخطة فهي خاضعة لقرارات وقتية متعارضة، وكل قطاعات الوزارة مضطربة لأنها تعمل في غياب خطة قومية.

في الستينات لم يكن ثروت عكاشة نبيا لأنه حقق كل هذه الانجازات، ولكنه كان ينفذ خطة قومية، تمثل توجه نظام، فكانت هناك خطة للمسرح والسينما والكتاب والترجمة الخ. أما الآن تكاد تكون وزارة الثقافة ملحقاً لوزارة الإعلام والسياحة وفي الستينات كان الولاء للأفكار وليس لأشخاص كما يحدث الآن، حيث الشللية، والاحتماء بالمستولين.

يبدو أن هيئة الكتاب مستقلة تماماً عن وزارة الثقافة وربما يرجع الأمر لظروف نشأتها. وهي تصدر مجموعة من السلاسل يسيطر عليها أناس ينتظرون أن يقدم المبدع أعماله، في حين أن دورهم هو البحث عن المبدع الحقيقي الموهوب وتقديمه، ولأن هذا لا يحدث، فانك لا ترى سوى دواوين هزيلة لشعراء لا يمثلون الشعر في مصر. أما الشعراء الذين لا يذهبون بأعمالهم، لموفهم من هذا الوضع تخسرهم الحياة الأدبية. والمفروض أن الدولة (كناشر) هي التي تبحث عن الكتاب والمبدعين الحقيقيين. ولكن للأسف نجد المناخ العام وموقف الدولة من الثقافة أفرز مجموعة من الشلل متضاربة المصالح. إن إدارة تحرير «صباح الخير» مثلاً التي أحرر فيها منيراً لإبداعات الشباب تسعى هي الأخرى لتضييق هذا المنبر.

إن النشاط الثقافي الرسمي وصل لدرجة من الانحدار لم نر له مثيلاً في الأعهر السابقة.

أما مجلات الدولة فهي مصابة بفقر دم، لأن القائمين عليها يعملون في ظروف غير صحية، ويدون حماس. ولا توجد مجلة من هذه المجلات تحقق ربحاً، وهذه الحجة هي التي أغلقت مجلات الستينات العظيمة التي لعبت دوراً هاماً في حياتنا الثقافية. هذه المجلات تخسر ولا تؤدي غرض صدورها.

المشكلة أساساً في وجود حماس وإيمان بالذي نقوم به. ولو كانت الدولة مؤمنة بدور الثقافة لاختلّف الأمر مهما كانت قلة الامكانيات.

وبالنسبة للأوبرا، فظالمًا لا توجد أعمال هامة وإبداعات جديدة ومسرحيات جديدة. فإن أفضل الأفكار التي يمكن أن تنفذها الأوبرا، هي إقامة الامسيات. ولأن الأوبرا قامت بإقامة بعض الامسيات، كان طبيعيًا أن تقدم شعراء يمتلكون قدرة اعلامية. فانا أرى أن الامسيات الشعرية والثقافية والسياسية هي أفضل ما تقدمه الأوبرا حالياً بشرط ألا يشرف عليها أناس مغنى عليهم، وأن تكرر هذه الامسيات أسبوعياً لتستوعب أكبر قدر ممكن من المبدعين الحقيقيين.

الناقدة عبلة الرويني:

نحويل الثقافة إلى بضاعة فلكلورية

طرحت وزارة الثقافة عقب تولي فاروق حسنى مسئولية الثقافة ١٩٨٧ ورقة عمل تحت اسم (مشروع السياسة الثقافية) ١٩٨٨.. وبعد اجتماعات عديدة وندوات مختلفة لم يسفر المشروع عن شيء، وانتهى الى زوايا النسيان في مكاتب الوزارة، التي لم تستطع ان تحدد منذ البداية هوية واضحة لمشروعها وبلورة حقيقية لرؤية متماسكة حول الثقافة



لكن أخطر ما طرحته الوزارة هو انعطافتها الحادة نحو تعافى الريح والقيم الاستهلاكية التى شكلت منذ البداية تناقضاً مع مفهوم الثقافة ودورها فى المجتمعات النامية وحتى الدول المتقدمة، وبينما تتجه دول العالم المتقدم نحو مجانية الثقافة سعت وزارة الثقافة المصرية الى اعلان قيمة الثمن والمطالبة بدفع ثمن الثقافة.. وبهذا كانت تخطو منذ البداية نحو نفى الثقافة.

راحت وزارة الثقافة فى خطواتها الاساسية مراعاة مكشوفة على القطاع الخاص، برجال أعماله ومقاوليه، مرة بالانتاج المشترك ومرة بالاتفاق مع المؤسسات الاجنبية أو رأس المال الوطنى أو جمعية رجال الاعمال.

وفى مهرجان المسرح التجريبي أعلن الوزير أن المهرجانات له اثره السياحى والاعلامى الى جانب اثره الثقافى، أى أن السياحة والاعلام يتقدمان الثقافى فى الفهم الوزارى، وهو ما انتهى لتحويل المهرجان التجريبي الى تظاهرة سياحية ودعائية أكثر من كونه لقاءً ثقافياً.

نفس الرؤية السياحية حكمت الفهم الوزارى فى المتاحف والسينما، بل وفى تناول التراث الذى أقامت له قصراً متخصصاً بالفن محوره الاساسى رقص التنورة والراقص بندق، فتحول الى فقرة ترفيهية دافئة امام كافة الوفود الاجنبية الزائرة ليتحول التراث الى بضاعة فلكلورية ومظهر سياحى بالاساس.

وبرغم وضوح هذا الخط وتلك الرؤية الوزارية للثقافة إلا ان هذه الخطوات جوبهت بمعارضة شديدة من قبل الجمهور المصرى و الكتاب والمثقفين الذين تصدوا بعنف لمشايير الوزارة فى الآثار وهضبة الاهرام وتصدوا للمسرح السياحى وللثقافة الاستهلاكية، مطالبين بالثقافة (الخدمة) والثقافة (الدور).

المخرج السينمائي توفيق صالح:

«المخدوعون» في الثقافة المصرية

الدولة التي تعمل، من خلال الصحافة والتلفزيون، على تغييب الوعي المصري، لماذا تشرف على السينما؟ الدولة التي تحارب القطاع العام والتجارة الخارجية، وتسعى لتحويلها للقطاع الخاص، لماذا تشرف على الثقافة؟

هذا من ناحية سياسة الدولة. ومن جهة أخرى انظر مثلاً إلى الشركة الكبيرة التي تضم الفنانين ورأس مالها ٥ مليون جنية، نجد أن نصف رأس مالها لاثنتين من الشيوخ السعوديين، فإذا كان فنانو مصر مشتركون في هذا، فأى دعم للنشاط السينمائي سيذهب إلى هؤلاء كذلك المشكلة الأساسية أن المسيطرين، أوصلوا الأمور لهذا الحد ويطلبون من الدولة الدعم لتدعيم مركزهم ومصالحهم!

وقبل أن نتحدث عن دور للدولة يجب أن نوضح الوضع الحقيقي للسينما اليوم: الدولة لتحاول تغيير وضع الشعب وإذا أردت سينمات، وخدمات استديو، سيكون المستفيد المنتج والموزع، الذي يفرض وجهة نظره على المجتمع المصري أما وزارة الثقافة فلا وجود لها على المستوى الثقافي، وإذا كان الوزير يفتح معرضاً للرسم أو يأتي لنا بفرق رقص، فهذا لا يعنى أنه يقوم بدور ثقافى؟ رئيس غرفة السينما منير الشافعى، بعد خمسة عشر يوماً من حادث بليغ حمدي الشهير صنع فيلماً عنه وهو آخر أفلام الغرفة هذا هو مستوى الأفلام أما نحن لاتعترف بنا الدولة، فانا في السنوات الخمس الأخيرة لم تدعنى الدولة لأى احتفال أو لقاء.. كل الأوراق «ملخبطة»

بعد أزمة الخليج أصدر وزير الثقافة أمراً بحجز أموال الخدمات؟ هل هذا فى مصلحة الممثل أو المخرج؟ أم فى مصلحة المنتج الذى يدعى أن أزمة الخليج أتعبته؟ ان وزارة الثقافة لاعلاقة لها بسياسة ثقافية، وكل ما تفعله قرارات وقتيه، ولمصلحة أفراد فقط.

المطلوب من الدولة أن يكون عندها شيء من وضوح الرؤية لمستقبل البلد، وأن تحدد ما هي توجهات المستقبل؟

هل ستستمر سياستنا ردود فعل لأحداث تحدث خارج البلد؟

المفكر د. فؤاد ذكريا:

رعاية الدولة للثقافة ضرورة

الموضوع يتلخص فى نظرى فى أن السياسة الثقافية لاينبغى أن تكون خاضعة خضوعا تاما للسياسة الاقتصادية أو للتوجهات الدبلوماسية لبلد فى العالم الثالث. قد يكون هذا مفهوما فى الدول المتقدمة، ولكن الثقافة فى البلاد النامية تحتاج إلى رعاية خاصة، ولا بد أن تتخذ موقفا متقدما بالنسبة إلى بقية جوانب الحياة فى المجتمع، ولكن الذى حدث فى السنوات الأخيرة هو أن السياسة الثقافية أخضعت للتوجه نحو تأكيد القطاع الخاص وتقليص دور القطاع العام، وهكذا بدأنا نجد العروض الثقافية بمختلف أنواعها تخضع إلى حد بعيد لمتطلبات السوق، وأصبحت نفس الدعوات التى تتجه إلى تأكيد دور القطاع الخاص فى الشركات الاقتصادية تسرى أيضا على الميدان الثقافى، أخضعت جوانب عديدة من هذا الميدان لقوانين السوق والعرض والطلب، وهذه كلها فى رأى أخطاء أساسية، لأن صعوبات الحياة الاقتصادية ستمنع الإنسان العادى من أن يقترب من الميدان الثقافى لو ترك هذا الميدان لقوانين السوق، فالثقافة بطبيعتها ليست هى المطلب الملح على مستوى الحاجات الجسمية والمادية الأساسية، فإذا اشتدت صعوبات الحياة الاقتصادية كان من الطبيعى أن يتجه الإنسان العادى إلى تغليب مطالبه الأساسية فى المأكل والمسكن والملبس وغيره على مطالبه واحتياجاته الثقافية، وله فى ذلك كل العذر. مع ذلك فإن هذا لايعنى على الإطلاق أن هذا الإنسان قد يستغنى عن تلك المطالب الثقافية، وكل ما فى الأمر أن الإنسان يجد نفسه مأزوما اقتصاديا فلا مفر من أن يضع لنفسه أوليات معينه، وأكبر دليل على ذلك هو أن النواحي الثقافية الكويتية التى كانت تباع بأسعار زهيدة، كانت تلقى إقبالا هائلا من الشباب المصرى، بل كانت توزع فى مصر أكثر بكثير عما توزع فى أى بلد عربى آخر. والدرس الذى نستخلصه من ذلك هو أن رعاية الدولة للثقافة تصبح ضرورة أشد إلحاحا فى البلاد التى يعانى فيها المواطنون من مصاعب الحياة اليومية، ولو لم تأخذ الدولة بهذه السياسات، لكان معنى ذلك أنها تريد صراحة أن تحرم أوسع قطاعات الشعب من ثمار الثقافة.

الخلاصة إذن هى أن أنصار القطاع الخاص قد تكون لهم حججهم فى الميدان الصناعى والزراعى والتجارى، ولكن لايصح لهم أن يفرضوا فلسفتهم على الميدان الثقافى، ولاينبغى للمشرفين على هذا الميدان أن يخضعوا لضغوطهم بأى حال من الأحوال.

الناقد السينمائي سمير فريد:

فساد الأجهزة

فى البداية لا بد من الفصل بين وزارة الثقافة كمؤسسة وبين الثقافة كفلسفة ومفهوم، لأن الأخيرة موجودة وفى حالة غر وازدهار مستمرين بفضل المثقفين المصريين الموجودين فى الساحة، فمزال المثقفون المصريون يقومون بدورهم، إلا أن الذى أراه أن العلاقة الصحيحة بين الوزارة وبين الثقافة هى أن تكون الوزارة جهازاً لتيسير عمل هؤلاء المثقفين، ولكن ما يحدث هو عرلة لسير العمل الثقافى، حتى أصبحت الصلة بين الوزارة والمثقفين منقطعة فى مصر بشكل حاد وكبير والحقيقة أن أجهزة وزارة الثقافة موجودة فى حياتنا لعدم وجود حل من قبل المسئولين لجيوش الموظفين العاملين بها، ولو وجدوا حلاً لهم لانتهد الوزارة وأصبحت فى خبر كان وكأنها لم توجد من قبل، إذ لانشعر بأى تأثير لها فى مجال من مجالات الفنون والثقافة.

إذا أخذنى الحديث إلى مجال اهتمامى وهو السينما، فسوف نكتشف عدم وجود استوديوهات سينمائية بالشكل اللائق، ولا يوجد اهتمام بدور العرض السينمائية- التابعة للقطاع العام أو الخاص- ولا توجد مراقبة لهذه الدور لإكتشاف العيوب الفاضحة فى أجهزة تشغيلها وعدم صلاحيتها

والحقيقة أننا إذا عددنا أوجه القصور والنقصان التى يجب أن قد إليها يد الإصلاح فلن نجد شيئاً يمكننا الإبقاء عليه، لإستشراء الفساد فى كافة الأجهزة التابعة لوزارة الثقافة. ولكننا لا يجب أن نطمح الوزارة لعدم وجود فلسفة فى الحكم القائم فى مصر أصلاً، فكيف نطلب من وزارة الثقافة- وهى مجرد وزارة بين العديد من الوزارات- أن تكون لها هذه الفلسفة والاستراتيجية التى يفتقدها الحكم؟! فنحن لا تعلم الهدف من وراء بناء المساجد- على سبيل المثال- فى مصر.. هل هى، دور عبادة أم مستشفيات للعلاج؟! أم وسيلة للتهرب من الضرائب.. وكذلك الحال بالنسبة للمدارس.. هل هى لتعليم المواطنين أم لإعطائهم شهادة تخرج؟

ويبدو أن أجهزة الحكم فى مصر تخشى كلمة فلسفة وتوصف المتحدثين بها بأنهم سفسطائيون. وكذلك لانهتم الدولة. القطاع العام. بانتاج الأفلام الجيدة- كما كان الحال فى الستينات- لمنافسة القطاع الخاص الذى أغرق السوق بأموال من الأفلام التافهة والرخيصة وأغلب التيارات سواء فى الحقل السينمائى أو الثقافى بشكل عام لا تمتلك التفكير الاستراتيجى

المستقبلي، بل تعيش أغلبها يوم بيوم وفكرة، دون أن تخطط لإنشاء مشروعات كبرى يلتف حولها المهتمون بالجمال السينمائي- أو غيره من المجالات- لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من تدهور وانهايار أصاب كل جوانب حياتنا الثقافية والفنية، ويكفي للتدليل على ما أقول أن أجهزة وزارة الثقافة بكامل هيئاتها وقياداتها لم تفكر حتى هذه اللحظة في إنشاء أرشيف الفيلم المصرى الذى ينهار أمام أعيننا دون أن يتحرك أحد، وأرشيف الفيلم هو فى مكانة دار الكتب، خاصة أن الأفلام مصنوعة من مادة قابلة للفتاء. ومثل هذه المشروعات الكبرى الإستراتيجية لو تم طرحها فى وزارة الثقافة لقابلوها بالسخرية. وأرد أن أشير إلى وزارة « ثروت عكاشة عندما كان على رأس مؤسسة السينما الكاتب الكبير نجيب محفوظ، ومؤسسة المسرح على الراعى وهبشة الكتاب محمود أمين العالم والثقافة الجماهيرية سعد كامل.. ومثل هؤلاء الناس وغيرهم كانوا يمثلون العقل المفكر فى وزارة ثروت عكاشة، أما الآن فقلة قليلة من المثقفين هم القائمون على العمل الثقافى والأغلبية الساحقة من العمل ذاته يتحكم فيه موظفون معنيون بالبيروقراطية وعدم الفهم لطبيعة العمل الذى يقومون عليه.

الناقد د. لطفى عبد البديع

الثقافة قيم إنسانية مزدهرة

لاشك أننا فى أشد الحاجة إلى استراتيجية ثقافية جديدة بحكم التطور الذى يشهده العالم، ونعيش نحن فى قلب الأحداث منه، يؤثر فينا ونؤثر فيه، لأن لنا ثقافة عربية لها معالم خاصة، ولها كيان نحتاج إلى إبرازه وبيان قيمته.

ولابد من الإشارة فى البداية إلى أن الثقافة أساسها القيم، ولا وجود للثقافة من غير هذه القيم، وهى تمثل عندى جملة الصور لحل مشكلات الإنسان، ولذلك من الحان أن يقال أن هناك ثقافة رديئة وثقافة جيدة، وإنه بانتقاء القيم تنتفى الثقافة.

ولكى يتضح الإطار الثقافى لابد من الإشارة إلى فكرة إنشاء وزارات الثقافة، أو أن الحكومات تدخل فى عمل وزارة للثقافة مثل وزارات الاقتصاد والتموين والتعليم.. ويرجع إنشاء وزارة للثقافة إلى العالم الإشتراكى وإشراف الدولة على تثقيف مواطنيها ثم انتقلت بعد ذلك إلى العالم الغربى. وكان مستولو وزارات الثقافة هم أعلام الفكر والفن والآداب فى العالم آنذاك. والشائع عند عامة الناس أنهم يطلقون على الرجل المثقف أنه من حملة الشهادات، وكانت الكلمة «ثقافة» فى التفكير الكلاسيكى CULTURE وكان اختياراً موفقاً فى ترجمتها إلى

«التعذيب والتثقيف الذى يتم للرّمح» بمعنى تثقيف الإنسان وصقل معارفه. واللفظ استعمله «ابن خلدون» بمعنى العرّان.

وعادة ما يقع لبس بين الثقافة والحضارة، وهذه المسألة تحدث فيها «شينجلر» صاحب كتاب «انهيار الغرب» وأفرد فيه فصلا طويلا للثقافة العربية، وأعتبرها ثقافة عالية، وفرق بين الثقافة والحضارة، وحيث أن الثقافة تحتوى على عنصر الابتكار، ويقابلها الحضارة التى تتجمد فيها لصيغ الثقافية. وتطورت هذه الصيغ والمفاهيم حتى وصلنا إلى تطور جديد، الذى تقوم عليه فكرة الثقافة الإنسانية، وهو المفهوم الذى يتروّد الآن، والجديد فيه أن كل صور النشاط الإنسانى تؤلّ فى النهاية إلى الإنسان، باعتباره منبع كل صور هذا النشاط الذى تقتلّى به الحياة الأمر الذى أوجد الترابط بين العلم والفلسفة والفن بصورة مختلفة.

وعندما نتحدث عن الثقافة المصرية فنحن نتحدث عن الثقافة التى تنبع من الإنسان المصرى، وهى بالطبع تختلف عن التى تنبع من إنسان آخر يرمى إلى بيئة أخرى. والملاحظ فى هذا الصدد أن هناك نوعا من الطبقية بين الثقافات، بمعنى تغليب الثقافة الأوروبية على ماعداها من الثقافات الأخرى فى العالم، الأمر الذى اعتبره «شينجلر» «كأسباب» لانهيار الغرب، أعنى نظرية المركز والأطراف، فنحن شرق بالنسبة لأوروبا وليس لغيرها، وعصورتنا المزدهرة أطلقوا عليها العصور الوسطى، أو المظلمة بناء على معيشتهم هم وليس غيرهم.

والجديد أيضا مما يشر به «شينجلر» أنه لا توجد ثقافة أعلى أو أرقى من الثقافات الأخرى، فكل ثقافة لها القدرة على حل مشكلات الإنسان فى بيئتها، وهذا ما تقوم به اليونيسكو أخيرا فى اهتمامها بالثقافات الأفريقية، وأعتبرها ثقافة ذات قيمة، تدرسها الآن الجامعات الأوروبية وتعكف على استيعابها ولم تعد تنظر إليها على أنها ثقافة منحلة أو أدنى، وهذا بالطبع بروز لأهم العالم الثالث فى خلق كياناتها الخاص بها والاهتمام بقيمتها.

وينبغى أن نسأل أنفسنا ونحن نتحدث عن استراتيجية الثقافة: إلى أى مدى نستطيع أن نثبت هذه القيم حتى تزدهر ونجليها للعالم، سواء على مستوى الاهتمام بالفولكلور أو النحت المصرى وكذلك فى فنون الآداب الأخرى، وكيف تكون الاستراتيجية محققة لكل ذلك؟ وبدون هذا فى رأى لا نستطيع أن نقيم ثقافة تستطيع دفع الإنسان نحو الابتكار والتمسك بالقيم النهضوية. ولابد فى هذا الصدد من النظر فى مدى صلاحية الأجهزة والمجالس الموجودة فى القيام بمهامها فى ضوء هذا المفهوم؟ وهل استطاعت أن تحقق هذه القيم المرحوة وتبرز الثقافة العربية وتستغل الأدوات المتاحة لإبرازها بشكل جيد؟ ولابد أن يكون القائمون على تنفيذ مثل هذه الاستراتيجية على فكر واضح وواع بمفهوم الثقافة بهذا المدلول الذى يتحدث عنه العالم الآن.

وأخلص إلى أننا فى إحتياج إلى تغيير شامل لفكرة الثقافة، فالأزمة الحالية هى أزمة ثقافية فى ستوياتها السياسية والإقتصادية والاجتماعية والدينية، وحياتنا مرهونة بما يسمى بالقيم الثقافية، والإنحلال الذى يعيشه العالم العربى الآن هو إنحلال ثقافى فى الأساس ولن يتم الإصلاح إلا باصلاح مفهوم الثقافة الذى تؤمن به وزارة الثقافة فى مصر

الفنان التشكيلى عز الدين نجيب:

النزعة الاستعراضية والتوسع الأفقى

بالرغم من أوجه النشاط المكثيف فى مختلف المجالات لوزارة السيد فاروق حسنى منذ تولية، فما زالت المشكلة تكمن فى المنطلقات التى بدأ الحوار معه على ضرئها فى أوائل فترة وزارته، وهى الخاصة بفلسفة العمل الثقافى، وتحديد توجهاته ومراميه القريبة والبعيدة ، فقد أثبتت تجربة العاملين الماضيين درجة غير قليلة من التراجع واقتقاد الاستراتيجية الثقافية والطرق المباشرة للوصول إليها.

فمن ناحية، نجد تارجحاً بين أولويات العمل الثقافى لخدمة الجماهير، باعتبار الثقافة خدمة للمواطنين، من خلال أجهزة الثقافة الجماهيرية والمسرح وغيرها وبين العمل الثقافى لخدمة المثقفين والمبدعين، من خلال الأجهزة النوعية والمتخصصة والمهرجانات الابداعية فى المسرح والسينما والفنون التشكيلية ومراكز الابداع الفنى.

لكننا فى الحقيقة لنجد عند التطبيق نتيجة حاسمة فى أى من الاتجاهين: ففى مجال الثقافة الجماهيرية والمسرح نفاجأ بتحول شعار «الثقافة كخدمة» الى «الثقافة كمنتج استثمارى وتجارى» فتصعب قصور الثقافة أماكن لكسب المال عن طريق تأجير قاعاتها لبيع المنتجات التجارية وتأجير دور السينما بها لعرض الأفلام التجارية الضارة بالبناء الثقافى السليم للمواطن، وتقلص ميزانيات العمل الثقافى الجماهيرى

وفى مجال الانتاج المسرحى والعمل الرأسى لتنمية الابداع: نجد ضموراً شديداً فى ميزانيات انتاج المسرحيات وبناء المسارح وقاعات العرض ، بينما يزيد الاهتمام بالمهرجانات العالمية من مسرح تجريبى الى سينما الى فنون تشكيلية هذا التخييط بين النزعة الاستعراضية المهرجانية ذات التكلفة الباهظة والعائد القليل وبين

التوسع الأفقي في مشروعات تتسم بالتجريبية وغموض الأهداف مثل «القصور المتخصصة» ومثل طرح المشروعات الأثرية السياحية، كان دائما على حساب استكمال البنية الأساسية للمرافق الثقافية الضرورية لأى عمل ثقافى ، أفقيا ورأسيا ، وأعطى بها بناء المسارح ودور العرض السينمائى وقاعات المعارض والنهوض بالمناخ وإقامة الفرق الفنية الجادة والتوسع فى قوافل الثقافة، وتدعيم الكتاب والمجلات والمطبوعات الفنية الرفيعة.. الخ. فشهدت كل هذه المرافق درجات متفاوتة من العشوائية والتناقض والاهمال، أو تركت الساحة فيها خالية للقطاع التجارى بكل مقاييسه وغاياته المعروفة، على حساب القيم التى ينبغى أن يرسبها العمل الثقافى.

ونأتى الى فلسفة القيادة فى المشروعات الثقافية، فنجد نفس الدرجة من التخبط ، بين المركزية الشديدة، بوضع كل السلطات فى قبضة وزارة الثقافة ومؤسساتها التى تسيطر عليها البيروقراطية، وبين مايسمى بلجان المجلس الأعلى للثقافة، وهى لاهنتخبة ولامثلة لقواعد المثقفين، بل مفروضة فرضا ومنتهفه دون أن تعابش الواقع الحقيقى للمثقفين والعمل الثقافى.

وقد سمعنا مرارا وتكرارا تصريحات للوزير عن إعادة النظر فى هياكل هذا المجلس الأعلى وأهدافه وفلسفته، لكن بدلا من تحقيق ذلك، نفاجأ بالنتائج السيئة للجان المحنطة الجاثمة على أنفاس الواقع الثقافى والتى أصبحت شللا للانتفاع السريع». وأبرز صورة لها مجدها فى مجال الفنون التشكيلية حيث يتصل عمل هذه اللجان بالمقتنيات الفنية والتعشيل الدولى فى البنايليات

فمن الذى يقود العمل الثقافى حقيقة: السلطة الادارية المطلقة.. أم اللجان «الانتفاعية» فى المجلس الأعلى للثقافة؟.. وكلاهما فى الحقيقة بعيد عن النبض الفعلى لحركة الشارع الثقافى.. وأوضح دليل على ذلك نتائج جوائز الدولة الى نفاجأ بها كل عام.. واحتكار أعضاء اللجان لجميع الفرص الهامة فى التمثيل الخارجى والمقتنيات الكبيرة والتكليفات لمشروعات قومية بوزارة الثقافة.

والعلة فى رأى تكمن فى عدم ثقة القيادة الثقافية فى الراى العام للمثقفين ورموزهم.. فقد تبلور هذا الراى العام مرارا فى شكل اقتراحات وتوصيات ومؤتمرات، وأرسلت نتائجها الى وزير الثقافة، لكنه لم يلتفت اليها، وأخص بالذكر مثلين اثنين: الاول توصيات المؤتمر العام الاول للفتانين التشكيليين فى فبراير ١٩٨٩، الذى أعلن الوزير قبل اعلانها أنه سيتبنى تنفيذها جميعا حتى قبل أن يعرفها.. ومع ذلك لم تر توصية واحدة منها النور حتى الآن.. أما المثل الثانى فهو مشروع هضبة الاهرام، وماأجمع عليه المثقفون والمتخصصون يرفض مشروع الوزير، لكنه سار الشوط حتى نهايةته ضد إرادة المثقفين، جاعلا من المسألة وكأنها خصومة شخصية.. وهذا مايجعل المرء يسأل نفسه بدهشه مع من يقف وزير الثقافة بالضبط.. اذا لم يقف مع المثقفين؟!

جديد في المثقفين واحترام ارادتهم وآرائهم، من خلال النظر في كل نتائج المؤتمرات العامة واللجان المتخصصة التي صدرت عنها توصيات وقرارات. وأخذ أهم مآجاء فيها، على ضوء رؤية شاملة للعمل الثقافي يشارك في وضعها نخبة من كبار المثقفين مع وزير الثقافة. ويعد تشكيل الهياكل التنظيمية لكل مؤسسة ثقافية من واقع الشخصيات الجادة الممارسة للعمل الثقافي بالفعل وليس من خلال القرب أو البعد عن مواقع القرار.

ومن جهة أخرى لابد أن يتم فك الاشتباك بين وزارة الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة، إما بالغائه تماماً، أو باعادة صياغته على أسس جديدة.

الكاتب: صلاح عيسى

على الدولة أن توحد من مجال الثقافة

بين منتصف الخمسينيات ومنتصف السبعينيات، كان للحكومة المصرية سياستان ثقافيتين تتناوبان التطبيق، الأولى هي سياسة «الكيف»، التي كان يمثلها الدكتور ثروت عكاشة، وكانت تنطلق من افتراض أن مهمة الدولة في مجال الثقافة، هي إنشاء المشروعات الثقافية الكبرى، مثل المعاهد الفنية (البالية)، السينما، الكونسرفتوار... الخ، ورعاية الموهوبين (مشروع النفيرغ للإنتاج)، ترجمة ونشر الاعمال الأدبية والفنية ذات القيمة العالية... الخ، أما الثانية فهي سياسة «الكم» التي تبناها وطبقها «الدكتور عبد القادر حاتم» وكانت تنطلق من أن مهمة الدولة في مجال الثقافة هي تقديم الخدمة الثقافية للجماهير العريضة، من خلال إصدار كتاب كل ٦ ساعات، وتقديم مسرحية كل أسبوع، وإصدار عشرة مجلات ثقافية شهرية وأسبوعية، وتخفيض لمن هذه الخدمات، وتبسيط مضمونها، لتكون أقرب إلى ما يسمى بالفن التعليمي.

ومع أن التخوم بين السيارتين لم تكن محددة تماماً، ومع أن تطبيق سياسة الكم قد اتسم بالارتجال والغرض التي جعلتها مصدر ضيق للمثقفين، إلا أنه كانت هناك سياسة، تنطلق من فلسفة واضحة، تنحو الأولى إلى الليبرالية، وتنحو الثانية إلى شكل من أشكال الاشتراكية الفجة...

ومنذ منتصف السبعينيات، وإلى اليوم، ولا أحد يدري بالضبط نوع الفلسفة التي تحدد دور الدولة في مجال الثقافة، أو بمعنى آخر، لمن تتوجه المشروعات الثقافية التي يمولها دافع الضرائب؟ وأي أهداف تخدم؟.

وأى أهداف تخدم؟.

ومع أن الرئيس الراحل أنور السادات، كان قد أعلن في عام ١٩٨٠، عن نقل السلطة الثقافية إلى المثقفين، عن طريق تشكيل المجلس الأعلى للثقافة، إلا أن أحدا لم يصدق هذا، إذ لم يكن ممكنا أن تتنازل الدولة بآرادتها عن سلطتها لمجموعة من المثقفين، عاش رحمه الله ومات، وهو يعتبرهم من كتاب العرائض والسخائم. وهو ماحدث بالفعل، إذ لم يجمع لجان المجلس التي لاحصر لها، ولم يثبت حتى الآن أن واحدة منها قد مارست أى سلطة.

والمشكلة على صعيد الثقافة، تشبه المشكلة على صعيد الصحافة، فالسلطة التي تتعالى داخلها أصوات المطالبين بفك القطاع العام- أو على الأقل وحداته الخاسرة أو سيئة الإدارة- وخصخصته، تأبى أن تتنازل عن ملكية الصحف، أو أن تخصصها مع أنها من أكثر المشروعات خسارة وتبيدا للمال العام، وتأبى أن تفعل ذلك بالنسبة للإذاعة والتليفزيون، إذ لولا تلك الأجهزة ماوجدت أحدا يدافع عن سياساتها المهرجة، والخابئة.

وليس لذلك سوى معنى واحد، هو أن البرجوازية المصرية، لاسباب تاريخية لامجال للافضاء فيها، حريصة على الانفتاح فى مجال الاقتصاد، وعلى الانغلاق فى مجال الديمقراطية!

لقد آن الأوان.لكى ترحل الدولة عن مجال الثقافة، وأن تتركها للمثقفين وهو مايتحقق- فى رأيى- بمايلى:

**** يقتصر دور الدولة فى كل مجالات الثقافة على:**

١- الاعمال الاستراتيجية الاساسية (فى النشر؛ ترجمة أمهات كتب المعرفة العالمية، واصدار الموسوعات، ونشر وتحقيق كتب التراث، واصدار مجلة واحدة رفيعة المستوى، فى المسرح؛ المسرح القومى فى الموسيقى : دار الاوبرا وفوقه قومية للفنون الشعبية. فى السينما : انشاء شركة لتوزيع الافلام السينمائية على نطاق العالم محمور الفيلم المصرى من نفوذ الموزعين غير المصريين)..

٢- تقديم الخدمة الثقافية الى الجماهير العريضة، من خلال التوسع فى انشاء قصور وبيوت الثقافة

٣- إطلاق حرية تأسيس وتكوين الجمعيات الثقافية والأدبية والفنية، التى تعبر عن مدارس وأجيال وتيارات المثقفين المصريين، تتولى كل منها القيام بالانشطة الثقافية الأخرى، على أن تدعمها الدولة، بشكل مباشر، أو غير مباشر عن طريق تخفيض أسعار مآقد محتاجه من خدمات كالمطابع والنورق وابتجار المسارح، وأسعار الفيلم الخام..

ومع ثقبى بأن الدولة لن ترحل عن مجال الثقافة، إلا بالنبوت، الا أننى لست يائسا، خاصة بعدما حدث للاستاء شاوشيسكوا

الشاعر محمود نسيـم

صراعات المالـيك تصوغ المـواسـم المسرحية

أود- في البداية- أن أتحفظ على تعبير «سياسة الدولة الثقافية» فاعتقادي أن الكثرة من المخطط والبرامج الرسمية دعائية وإعلامية، وفي جزء غير قليل منها، سياحية. ولعل من الأمور ذات الدلالة، استدلالا على ذلك وتأكيدا، أن الأنشطة الثقافية، خاصة في الآونة الأخيرة، أصبحت تأخذ شكل المهرجانات والاحتفالات الموسمية، ربما لأن ذلك يتيح كثافة صحفية ويضفي اهتماما جماهيريا مما يؤدي إلى تواجد إعلامي أكبر للممثلين الثقافيين، غير مدركين- قطعا- أن تلك الاحتفالات لاتصنع واقعا ثقافيا وإن صنعت أسماء إعلامية، ولا تفضي إلى بلورة تيارات واجتهادات وإن أضفت شكلا خارجيا متحركا على واقع ساكن، وهكذا، فإذا نظرنا إلى الصحف والمطبوعات وأجهزة الدعاية المختلفة، فإن الثقافة الرسمية متواجدة وطافية على ورق ملون، أما إذا كان علينا أن نتوجه إلى الواقع ونتخذ مؤشرا وعلامة فإن دور الدولة غائب أو يكاد الامن بعض أنشطة متفرقة. ولعلنا مازلنا نذكر أن الوزير الحالي قد بدأ إدارته بتقديم خطة للعمل الثقافي أو برامج، لا أذكر، مما أريد معه إعطاء إنطباع وخلق اقتناع بأن هناك نظاما فكريا يحكم توجهات الوزير، وأن هناك آليات ثقافية يجرى العمل بها، وأنصوّر أن النتيجة الآن مؤسسية وربما مضحكة، وكذلك استحدثت الوزارة عددا من الإجراءات انصبت في معظمها وقتذاك على الثقافة الجماهيرية، وقُبلت في مشروعه الخاص بتحويل عدد من قصور الثقافة من قصور عامة تقدم خدمات ثقافية متنوعة إلى قصور متخصصة تقتصره على نشاط فني أو معرفي واحد، وأظن النتيجة،

وقد مضت سنوات كافية لنوع من المراجعة واضحة فالذي تم هو إلغاء فكرة قصر الثقافة العام دون أن يتشكل بديل تصنع، وكحالة دالة على ذلك: قصر الفوري للتراث حيث تم اختزال التراث في رقصة وحتى الرقصة أصبحت هي واقصها الدائر بملاسة الفولكلورية المزركشة أمام الوفود الرسمية، ليصبح التراث فرجة سياحية والرقصة التراثية، بكل مدلولاتها الشعبية ورموزها الصوفية، فقرة في برامج منوعات.

ولا يختلف الأمر كثيرا عن ذلك في المسرح، فلسنا بازا» سياسة تستجيب لضرورات الواقع المسرحي وأسلته وحركة مبدعية، وإنها هي- كالعادة- مجموعة من الإجراءات الفوقية والمخطط المكتبية، العاكسة لطبيعة الأشخاص القائمين عليها ونوعية خبراتهم وتجاربهم، ونظام إداري يتيح الفرصة للمزاج الشخصي أن يضفي طابعه، ولصراعات المالـيك ومعاركهم الصغيرة أن تصوغ

المواسم المسرحية. ولست بحاجة الى استدلال هنا، فالصورة واضحة تماما، فالمسرح المصرى يعيش حالة من التفكير الهيكلى والفنى الى درجة أصبح عاجزا معها عن تقديم مسرحية واحدة جيدة والحركة المسرحية يكاملها أصبحت استهلاكية، معتمدة على القوالب الجاهزة والأطر الجامدة، وشهد مسرح الدولة اقترابا متزايدا من الصيغة التجارية، وانعدمت الفوارق كلية بين هيئة المسرح والمنتج الخاص، وبين المسرح والملهى، والقيمة الثقافية ومواصفات السوق. ولعل أضيف فى النهاية، وكجمللة استطرادية، الى المسألة زوايا أخرى تتعلق بدور المثقفين أنفسهم، وهو الدور الذى أصبح منتهيا قبل أن تخط كلمة على بياض، وأى جهد سوى استعادة هذا الدور أولا هو دوران فى فراغ، وفى هذا السياق- فان الرهان على المؤسسات الرسمية لن يفضى الا الى الأباطيل وقبض الريح، فالخبرة التاريخية المبررة قد أوضحت، وبشكل نهائى فيما أرى أن العمل داخل إطار الأجهزة يؤدى الى أن يصير المثقف جزءا منها ودائرا فى مدارها، ولذلك، فان استعادة حركة المثقفين المستقلة بأشكالها المتنوعة عمل تتأكد باضطراب الآن ضرورته وحتميته.



قام باستطلاع آراء د. فتوح زكريا وسمير فريد د. لطفي سيد
البيديع وهز الدين نجيب الزميل محمد حسنين

استجواب من السيد العضو مجدى احمد حسين

ونصه :

يتجه السيد الوزير سياسات في إدارة قطاع الثقافة لا تتفق مع المصالح القومية والحفاظ على حقوق الشعب وثروته الفنية والثقافية والأثرية وعو الأمر الذى اتضح بصورة جلية في قطاع الآثار ، حيث يخلط الوزير بين مهامه الثقافية ، والمهام التجارية والسياحية التسويقية ، الأمر الذى يعرض هذه الثروة القومية للتلف أو الضياع ، وقد بلغت هذه السياسة الخاطئة ذروتها في المشروع الذى طرحه أخيرا لمضبة الأهرام ، الأمر الذى يمثل تهديدا حقيقيا لآخر ماتبقى من عجائب

الدينا السبع ، وأحد رموز مصر التى لا يمكن السماح بتعريضها للخاء أو وضعها تحت رحمة الآراء أو التصرفات الفردية للسيد الوز الذى يطرح الآن مشروعا لتحويل حرم الأهرام وأبنى الهول إلى م تجارية ترفيهية وموقع دائم للمروض الفنية بما يترتب على ذلك من طابع المنطقة ، بل وتعريض آثار المنطقة لخطر الانهيار والضياع (١) .

(للناقشة)

نص استجواب وزير الثقافة المقدم من العضو مجدى أحمد حسين بخصوص موضوع
تضمين الأهرام من واقع منضبط مجلس الشعب

رجل الشارع والسياسة الثقافية

مين هس الهيئة دي؟

ماهى شهادة رجل الشارع فى القضية؟
فلتختر عنة عشوائية، متباينة المستوى العلمى والاجتماعى والمهنى.
لتسألها: ماهى الثقافة وماهو المثقف؟
ماذا تطلب من وزارة الثقافة؟ هل تقرأ كتب الهيئة العامة للكتاب؟ هل
تذهب للمسرح؟
جربنا هذه الطريقة مع مجموعة مواطنين فى الشارع، فحصلنا على هذه
الاجابات، التى نودها بنصها العامى

* محمد اسماعيل صاحب «رشة»

الثقافة هى الناس المتعلمة والعلم الذى هم يعرفوه المفروض أنهم يعلموه لينا من خلال وسائل
الأعلام الموجودة علشان اللى معندوش قدرة على الوصول للعلم الذى هم وصلوله يتعلم منهم.
والثقافة شاملة جميع الأعمال وليس عمل واحد فالخرفى مثقف فى حرفته والموظف كذلك وكل
انسان يعمل فى مركز عمل من المفروض أن ينشره من خلال وسائل الأعلام فى أشياء مبسطة
علشان نفهمه.

والانسان المثقف هو اللى بيعرف حاجات كثيره يسد الناقص عندى اللى أنا معروفش.
اطلب من وزارة الثقافة أن تنظر الى الأحياء الشعبية المحرومة من حاجة اسمها الثقافة وكانت
وزارة الثقافة بتعمل زمان فى الأماكن العامة تلفزيون وسينما الخدائق علشان نعرف الخير والشر
من الأعلام اللى بتعرض لنا.

لا أقرأ مطبوعات هيئة الكتاب لأنى مشغول دائما ومن الصعب أن أرسل أبني الصغير الى
رملة بولاق علشان يشتري كتب، فمن المفروض أن تنزل هذه المكتبات الى الأحياء الشعبية من
خلال سيارة تنزل كل اسبوعين لبيع هذه الكتب فى ميعاد معين تنشر الوعى فى المنطقة ، واليوم
التالى منطقة أخرى لأن لو أنا اشترتها من المكتبات الأخرى حتكون أغلى و تبيجه لارتفاع اسعار

التالى منطقة أخرى لأن لو أنا اشتريتها من المكتبات الأخرى ستكون أغلى و نتيجة لارتفاع اسعار المعيشة تشتري الطعام ولا الكتاب، ويمكن تعمل الهيئة فروع لها فى المدارس الابتدائية والاعدادية على مستوى علمهم ويعرض فيه كتب الهيئة اللى يستوعبها الطفل.

نعم اذهب الى مسارح القطاع العام وأنا شاهدت أهاليا بكوات وللأسف توقفت بسبب الخلافات بعكس المسرحيات ذات الالفاظ البذيئة اللى كل يوم أخبارها على صفحات الجرائد، وأنا معرفش من مسارح الدولة غير المسرح القومى، وأنا لا أعلم لماذا لا تعمم الدولة مسارح القطاع العام لأن التذكرة فى القطاع الخاص تصل الى ٢٠٠ جنيه وحتى الثقافة الجماهيرية ليست الا فى رمضان فقط، والهيئة العامة تقيم الشوادر فى شهر رمضان. لبيع المصاحف فقط، فلماذا لا تقيم طول العام فى حديقة الخالدين مثلاً ويعرض بها كل شئ؟

عزة حسين الجدى / مكانية:

مفهوم الثقافة عاды ومعرفش مين هو المثقف
أطلب من الوزارة ترخيص المسرح والسينما
لا أعرف حتى مين هي الهيئة
لا أذهب للمسرح لعدم وجود وقت.

محمود فهمي / سائق

الثقافة هي أنى أقرأ وأشاهد التلفزيون و الافلام اللى بتهدف لحاجة لكن مش افلام الحب والكلام الفارغ. والمثقف هو الانسان اللى بيعرف كل حاجة.
أطلب من وزارة الثقافة انها ترخص الكتب علشان عاوز أقرأ لكن الكتب غالية ومش بقرأ الجرائل غير السياسة والحوادث
معرفش عن الهيئة حاجة غير انها فى بولاق.
مابروحش المسرح علشان معنديش وقت أسهر لان السراقة محتاجة لاعصاب مستريحة
علشان ما أعملش حوادث.

هشام بدوي / طبيب

الثقافة هي إلمام الفرد بشتى علوم المعرفة من غير تخصصه العلمى. والمثقف هو الذى يتصف

أريد من وزارة الثقافة رعاية اللغة العربية ومحاولة غرس أصولها في النشأ الصاعد وجدية السعى لنشر الثقافة الاسلامية، فالأغلبية الساحقة لامعرفة ولا صلة بينها وبين الكثير من المعارف عن الاسلام
نعم اقرأ مطبوعات الهيئة العامة للكتاب
لا أذهب للمسرح لانه حرام.

* محمد محمود محمد / تونس

الثقافة هي المسارح والسينما. والمثقف أنه يكون الانسان ليقين الكلام.
عاوز من وزارة الثقافة أن لا تلغى الأفلام اللي بتوضح وضع معين لانه معالجة من الحياة.
بأذهب لمسارح القطاع العام وشاهدت أهلا يابكوات، لكن المسارح بعد ذلك مسرحياته مش حلوه وكنت زمان بتفرج على المسرحيات مثل ليلة نرواج سبرتو والقضية
أنا مبطلعش الاعلى الجرنال فقط

* عبد الرزاق كامل / قهوجي

معرفش أيه هي الثقافة ومعرفش مين هو المثقف
مش عاوز حاجة من وزارة الثقافة.
لا أعرف مين هي الهيئة
مش غاوى مسرح

* شاهيناز محمد زيدان / دبلوم لجارة

الثقافة هي معرفة الانسان لكل شئ ومش لازم أن تكون الانسانة المثقفة عى المتعلمة فأحيانا يكون انسان جاهل وطريقته في الكلام مثقفة لان حتى اللي في الجامعة بيكون يعرف في تخصصه فقط وجاهل في باقي التخصصات.
أريد من وزارة الثقافة أن ترخص المسرح والسينما والكتب لان حتى لما بيجي معرض الكتاب بتبقى الكتب غالية ومش يعرف أجيب كتب علشان اسعارها مرتفعة
مين هي الهيئة دي؟
لا أذهب للمسرح علشان مواعيد العرض متأخرة ، حتى مسرح القطاع العام التذكرة فيه

بخمسة جنيهه فأزاي حروح أنا وماما وأخويا وحتى إذا رحت لوحدى حرجع أزاي ومواعيد العرض متأخرة!

فوزى محمد / سكوى:

الثقافة هى الفن والتمثيل والمثقف هو الرجل المتعلم واللى يكون مش جاهل.
أطلب منها أفلام كويسة ومش خارجة
لاعلشان أنا معرفش الهيئة
أنا مبروحش المسرح من عشر سنين علشان أنا بصلى من وقتها ويبقى فى المسرحيات دى حاجات خارجة ورقص وناس عريانة.

حنس السمالوطى / سكوى:

الثقافة هى السينما والتلفزيون والجرايد والمثقف هو اللى بيفهم.
أطلب منها ترخيص المجلات وتذاكر السينما
الهيئة دى وزارة الثقافة؟!
لامبروحش مسرح القطاع العام علشان مابيضحكش وبيقول حاجات مش بيفهمها غير المثقفين.

وجدى خميس / مطيعى:

الثقافة أن تكون الناس مثنورة ومش جاهلة والمثقف هو الإنسان اللى بيفهم ومش لازم يكون متعلم
أطلب من وزارة الثقافة ترخيص الكتب
أنا معرفش الهيئة من أصله.
ولا بروج مسرح عام ولا خاص لأن الحاجات دى الناس بنضحك بيها على بعض يعنى واحد يعمل أى حاجة مسفة علشان الناس تضحك ويس.

جمال محمود أحمد / سامل طاج:

الثقافة هى ليست التعليم لكن الإلمام بالنواحي السياسية والاجتماعية والتكنولوجية والتطور، والإنسان الملم وبذلك هو الإنسان المثقف بجانب الشهادة اللى بيحصل عليها.
أطلب من الوزارة المساعدة لكل المتطلعين بأن تعطيهم أكبر جرعة ممكنة من التكنولوجيا المتطورة والتوسع فى الناحية الدينية لأننا بلد إسلامى.
لا أقرأ مطبوعات الهيئة.
لا أذهب للمسرح علشان معنديش وقت

اختارات العينة وهاورتها الزميلة وفاء زينهم

رسالتان بالبريد

واستكمالا لفكرة استطلاع رأى المواطنين فى الثقافة ووزارتها واسلوب عملها، تنشر هاتين الرسالتين اللتين وصلتا إلينا بالبريد، فهما يحملان وجهتى نظر مباشرتين وميدانيتين من واقع الخبرة الهرمية المعيشة

الرسالة الأولى:

أرجو إلغاء بيوت الثقافة

رجاء... للسيد وزير الثقافة
يجب على السيد وزير الثقافة الأمر فوراً بإلغاء بيوت الثقافة الموجودة فى القرى والمحافظات وذلك للأسباب التالية:
لا توجد أية إمكانيات أو ميزانية لتلك البيوت.
الكتب الموجودة قديمة جداً من الخمسينات والستينات ولا تتماشى مع التيارات والأفكار الجديدة
فصول محو الأمية لا تعمل لعدم الجدوية وعدم إعطاء أى تشجيع للمدرس وتوفير الوسائل اللازمة لمساعدته.
وأخيراً فهذه ليست دعوة من كاره للثقافة بل رحمة بها وبإسمها، ودعوة للوزير للنزول لتلك البيوت ليعرف ضالة فائدتها.. والحل إما إصلاح أو إغلاق
ابراهيم الليثى المحامى / الجيزة

الرسالة الثانية:

أرفعوا قبضة الإدارة

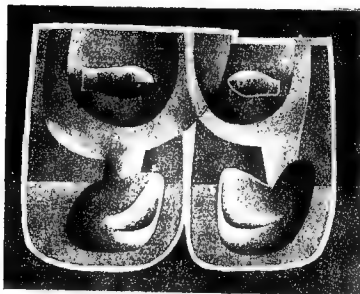
وكاتب هذه الرسالة هو الشاعر دوريش الأسىوطى، وهو واحد من هؤلاء المبدعين الذين تنطبق عليهم مقولة الثقافة الدائمة «إن مصر مليئة بالعطاء والمبدعين»!!
الاستاذة / فريدة النقاش

تحية ومودة وبعد
نتعرض نحن أدباء أسىوط لحملة ظالمة من مدير الثقافة بأسىوط صلاح شريف، أمين الاعلام بالحزب الوطنى، وصلت الى حد منع الاسىوطى المشرف على نادى الادب ورئيس مجلس ادارته المنتخب من الأدباء من دخول القصر.

أسيوط وذلك بحجة أن أحد المقالات يتعرض لتصرفات المدير الفاضل. والمقال المقصود هو مقالة
تؤرخ للحركة الأدبية في أسيوط منذ ١٩٧٠-١٩٩٠، وذنب المقال الذي لا يفتقر انه لم يخلق دورا
رائدا للمدير المثقف.

تناشد وزير الثقافة والاستاذ حسين مهران، رفع قبضة الادارة عن العمل الفني والأدبي،
واشاعة المناخ الديمقراطي في الممارسة.
الذنب الذي لن يغفره أمين الاعلام بالحزب، أن درويش الاسيوطى رفض المشاركة في
مجلة الحزب «صوت الجماهير» لانه ببساطة لا ينتمى لهذا الحزب.
هل أمل في مساندتكم في أسيوط، وشكرا

المخلص درويش الاسيوطى / أسيوط



ثقافة على ورق سيلوفان

حلمى سالم

كانت الاسئلة كثيرة، والمحاور متعددة. وكنا نعد أنفسنا لمواجهة شاملة مع وزير الثقافة، المسئول التنفيذي الأول عن الثقافة في مصر، الفنان التشكيلي، الذى أتى الى وزارة الثقافة المصرية بعد أن كان رصيد هذه الوزارة قد صار ثلاثين عاما، منذ انشائها عام ١٩٥٨.

لثلاثين عاما من العمل الثقافى: النجاح والافقار، الخلط او التمييز بين الثقافة والدعاية المشاريع الكبيرة والصغيرة، العلاقة مع المثقفين، الاحلام النظرية والتطبيق الفعلى، الصراع بين الثقافة خخدمة والثقافة كسلعة.

ماهى المسافة بين الثقافة والسياحة؟ وماهى ملامح الخطة القومية لوزارة الثقافة؟ ولماذا لاتترجم الشعارات السياسية الراهنة (الانفتاح- التعددية الفكرية، الحرية الفردية، وطنية كل المصريين على اختلاف اجتهاداتهم العقائدية) فى المجال الثقافى؟ وهل دعم الدولة للنشاط الثقافى يعنى مراقبتها له سياسيا؟ وهل هناك خطة واضحة للترجمة والاحتكاك بالفكر العالمى؟ لكن إجابات وزير الثقافة هزمت عدتنا ببساطة وذكاء، اذ جاءت هذه الاجابات عمومية، هائمة، غير ممسوكة، لاتكاد تستشف منها خطة أو رؤية أوسبيلا مستبينا، الا فى النذر القليل، بينما جاءت إجابات المثقفين ورجل الشارع، على النقيض من ذلك تماما: واضحة، مخذولة، ناقدة، تهفو الى ثقافة حقيقية ووزارة ثقافة فاعلة!

ولعله من المستحسن أن نرجع إلى الوراء ثلاث سنوات حينما قدم فاروق حسنى وزير الثقافة الجديد، ورقته المسماه «السياسة الثقافية فى مصر» التى كانت قد سبقها بعشرين عاما «ورقة سياسة ثقافية» أولى، قدمت عام ١٩٦٩.

إن ورقة ٦٩- فى رأى ورقة الوزير الجديد «لم تصل الى درجة الشمول ومحددات الانطلاق

«بمضامين تتفق وظروف العصر، ملبية الاحتياجات الثقافية الراهنة، التي فرضتها التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية».

وتحت عنوان «الهدف الاستراتيجى للسياسة الثقافية» يقول المشروع:

«الثقافة حق أساسى لكل مواطن مصرى، وذلك إعمالاً لنص الدستور. فالدولة مسئولة عن توفير امكانية تنفيذ هذا الحق، فى المدينة وفى القرية على السواء، دون تفرقة. على أن تكون الثقافة جادة ورفيعة، متفاعلة بالحضارة العالمية، منفتحة على التجارب الانسانية دون عقد، تأخذ منها وتعطيها، مرتبطة بتراث الشعب، ولحمة الدينونة والروحانية، متمثلة بطوائفه فى تنمية قومية شاملة، تصاغ بمشاركة شعبية منظمة وواعية أى:ثقافة وطنية ديمقراطية إنسانية تجمع بين الأصالة والمعاصرة».

والحق إن هذا البيان الجميل لم يعرف طريقة ألى التطبيق العملى طوال السنوات الثلاث الا فى اندر من النذر القليل.

فلم تصل الثقافة الى مستحقها الأساسيين بحكم الدستور فى القرية والمدينة على السواء، واجابات بعض المواطنين من العامة التى تنشرها مع هذا التحقيق تؤكد هذه الحقيقة بجلال، فالقرى مازالت تعاني من فقر الثقافة، وأهلها وأحوا يتذكرون بأسى أيام القوافل الثقافية، تلك القوافل التى أحل الوزير محلها- فى ورقته- «الحيمة الثقافية». تلك الحيمة التى لم تنصب بعد فى أية قرية.

ومازال سعر الكتاب والسينما والمسرح عائناً جباراً لوصول الثقافة لمستحقها الشرعيين، وأين هى «الثقافة الجادة الرفيعة، المتفاعلة بالحضارة العالمية» فى هذا الغث الذى يغلب على ماينشر فى الهيئة المصرية العامة للكتاب، والذى ينتج- كما قال- المثقفون- الأقارب والأصهار والأصحاب؟

وأين هو «الانفتاح على التجارب الانسانية دون عقد» حينما تركت وزارة الثقافة الدكتور حامد أبو أحمد الأستاذ الجامعى ومترجم رواية «من قتل مولير؟» العالمية لمحاكمة تأديبية نصبها له الأزهريون، دون أن تدافع عنه (هو المثقف وهى وزارته)، أو حتى تدافع عن نفسها وهى التى طبعت الرواية «انفتاحاً على التجارب الانسانية دون عقد»؟

وحينما تركت الوزارة كتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية للدكتور لويس عوض يصادره

الأزهر بعد أن طبعته هيئة الكتاب التابعة للوزارة أن تدافع عن حرية الكاتب الفكرية، أو أن تدافع عن حقها ودورها في تبني ونشر الرؤى الفنية أو الفكرية المختلفة، التي ينطبق عليها وصفها في مشروعها الثقافي «ثقافة وطنية ديمقراطية تجمع بين الأصالة والمعاصرة» ١١

وليس عوض رجل مؤخرا، وسمعنا أن هيئة الكتاب ستعيد طبع أعماله مجددا، وقد بدأت -مشكورة- في ذلك فعلا، فماذا ستفعل في كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية»؟

إن مصادرة هذا الكتاب (أو غيره، وغيره كثير) ليست -في جوهرها- مصادرة للويس عوض المفكر، فالكتاب يقرأ، بالداخل والخارج، ويتداول (ونحن نقدم عرضا له -في هذا العدد- تحية للويس عوض)، لكنها مصادرة لحق وواجب الوزارة في النهوض بدورها، وضرب لمشروعية ومصداقية بيانها الذي يقول في بند «أهداف الدولة في مجال العمل الثقافي»: «دعم الابداع الفردي والجماعي، في حرية لاتتصادم مع الآخرين. فالحرية والابداع جناحان لطير واحد».

وهنا نأتي لمسألة وصاية الأزهر على الثقافة والفكر والابداع. ولعل موقف وزير الثقافة في هذه المسئلة (من خلال حوار مع «أدب ونقد») هو واحدة من النقاط القليلة التي يمكنك أن تمسك فيها بفكرة واضحة محددة.

فهر يرى أن الأزهر جهة اختصاص، وحينما يفتي الأزهر في مسألة تتصل بمجال عمله، علينا جميعا أن نسكت!! وقد عبر عن هذه الفكرة مرات عديدة في حوارات سابقة!! انطلاقا من أننا «دولة مؤسسات» ويجب ألا تتدخل مؤسسة في اختصاص مؤسسة أخرى!!

ويدون الدخول في تفاصيل ليس هذا مكانها، فأننى، شخصا، أظن أن الوزير غير مقتنع اقتناعا حقيقيا بهذا التفسير الذي يقدمه، والوزير -لا شك- يحتفظ في مكتبته بكل هذه الكتب المصادرة (سوسيولوجيا الفكر الاسلامي للدكتور محمود اسماعيل- أولاد حارتنا لنجيب محفوظ- مقدمة في فقه اللغة العربية للويس عوض- من قتل مولير وترجمة حامد أبو أحمد، وغيرها)، والأغلب أنه قرأها جميعا، واستمتع واستفاد ببعضها أو كلها.

فإذا كان الوزير مؤمنا، حقا بتفسيره (في شرعية ودستورية ولاية وصاية الأزهر) يكون باحتفاظه وقرائه هذه الكتب المصادرة قد خالف القانون الذي يعمل كوزير في ظل، ويكون قد ضرب شرعية وجوده في سلطة هو واحد من يخالفون دستورها وقانونها!

وإذا لم يكن مؤمنا حقا بتفسيره (وهذا هو الأرجح) فيكون قد خالف واجبه في حماية حرية المثقفين ونشر الفكر المبدع في كل مجال، وخالف وظيفته التي أولاه المثقفون ثقتها بمقتضاها، حينما أكد فيها «أن الحرية والابداع جناحان لطير واحد»، ويكون في النهاية قد نقض مشروعية وجوده على رأس سلطة تنفيذية لا ينهاه فيها بواجبه في «دعم الابداع الفردي

والجماعى»، انطلاقاً من أن «الثقافة حق أساسى لكل مواطن مصرى، وذلك إعمالاً لنص الدستور ، والدولة مسئولة عن توفير امكانية تنفيذ هذا الحق» كما قال بيهانه!!
أى نقض للشرعية من النقيض يختار الوزير!

وإين هى المشاركة الشعبية المنظمة الواعية. فى حين أن الوزارة لم تنظم مؤتمراً قومياً واحداً للمثقفين المصريين، تستمع منهم وتنفذ رؤاهم؟

حتى المؤتمر الأدبى البشيم الذى تقيمه «مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم»، فأنما تنظمه لسحب البساط من تحت من تحت أقدام كتيبة هائلة كاملة من المثقفين والأدباء. بدون أن تشكل توصياته الأساسية (فى المسألة الوطنية والمسألة الديمقراطية) لا الثانوية (سلسلة كتب أو مجلة) نبراساً تهتدى به وتنفذه، نزولاً على توجهات الأدباء والمثقفين الذين تجهى وزارة الثقافة لخدمتهم وتنفيذ رؤاهم، لا لقيادتهم أو التحكم فيهم بالقهر أو بالحجر أو بالسير عكس ما يرون؟! وهل يمكن الحديث الجدى عن دعم الابداع الجماعى، فى ظل حقائق عملية من نوع؛
التضييق الخائق على الجمعيات الأدبية فى شتى ربوع مصر، حالياً وإدارياً وأدبياً وسياسياً. وترك وزارة الثقافة هذه الجمعيات (الأدبية والثقافية) تابعة لوزارة الشئون الاجتماعية، بدون التفكير فى أيولمة تبعيتها لوزارة الثقافة، أو حتى حمايتها من الألوان العديدة للتضييق والمحاصرة!!

محاصرة ومصادرة تجرية «مجلات الماستر» وترك المجلس الأعلى للصحافة يستفرد بها- وهى الظاهرة الثقافية الأدبية الجماعية المبدعة طوال عقد كامل- بالمصادرة والمنع، بدون دفاع أو حماية (ولكن ؛ هل تحمى وزارة الثقافة ظاهراً قامت أصلاً فى مواجهتها، وفى مواجهة مطبوعاتها ومجلاتنا التقليدية التى تضيق الخناق على الابداع الجديد وعلى حرية الرأى؟!).

الموقف السلبى- إن لم نقل المضاد- الذى وقفته وزارة الثقافة من اعتصام الفنانين والنقابات الفنية منذ ثلاث سنوات!

١٠ ألا تحب رسالة المواطن إبراهيم الليثى التى جاءتنا بالبريد كل دعوى ورقة السياسة الثقافية فى توصيل الثقافة لكل ربوع مصر، بالقرية والمدينة، وتيسيرها على مستحقيها الدستوريين؟
والا تحب رسالة الشاعر درويش الأسوطى (التي جاءتنا بالبريد أيضاً) كل دعاوى الورقة فى «أن الإيمان بالديمقراطية فكراً وسلوكاً فى كل جنبات الحياة فى مصر تؤكده ممارسات وزارة الثقافة»، لن نتحدث عما تعانیه نوادى الأدب فى عديد من قصور الثقافة (بالفيوم وبنها والزقازيق والاسماعيلية مثلاً) ولا عما تعانیه جمعيات أدبية فى علاقتها بقصور الثقافة وبالأدارات الثقافية جمعية فناني وأدباء بورسعيد مثلاً!!

حقيقة الأمر كله ، أن الثقافة لاتنفصل عن السياسة العامة فى الوطن.

وزير الثقافة منصب سياسى، ووزارة الثقافة جزء من نظام سياسى. ولايمكن النظر الى توجهات وزارة الثقافة فى معزل عن توجهات النظام السياسى كله.

ونظامنا السياسى الراهن يفصل بين توجهه الاقتصادى الى الحرية الفردية فى الاقتصاد والتعددية السياسية النسبية فى الحياة السياسية، وبين المسألة الثقافية والفكرية، مما يسبب خللا جوهريا فى بنية النظام الاجتماعى السياسى نفسه؛

انفتاحية وتعددية (نسبية) فى السياسة والاقتصاد. وواحدية واحتكار للرأى والاجتهاد والابداع، فى الثقافة والاعلام والفكر والأدب

وينتقل هذا الخلل البنىوى الى العمل الثقافى والفكرى، فلا تتجلى هذه الانفتاحية والتعددية الا فى كثرة المشروعات كميا، وتعدد المهرجانات الشكلية التزويقية، واستدعاء رجال الاعمال لتمويل المشروعات الفولكلورية، والميل الى ثقافة «السيولوفان» والفنون «الشيك»! وبزوغ مفاهيم «السلمة» فى العمل الثقافى.

نظام سياسى يتحدث عن التعددية السياسية وعن الاقتصاد الحر، لكن مدير الرقابة فيه يعلن بوضوح أن على الفنانين حينما ينتجون أعمال فنية أن يلتزموا بمركزات النظام السياسى والاجتماعى للدولة! ويعتقل بين اللحظة والأخرى المخالفين فى الرأى والاجتهاد الفكرى والسياسى (راجع تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان،

من القصور، إذن، النظر الى وزارة الثقافة كأنها تعمل مستقلة عن إطار السياسة العامة للدولة التى تأخذ من النظام الاقتصادى الحر تبعيته للنظام الرأسمالى العالمى، دون أن تأخذ منه الحرية السياسية والفكرية والابداعية والعقائدية والفنية.

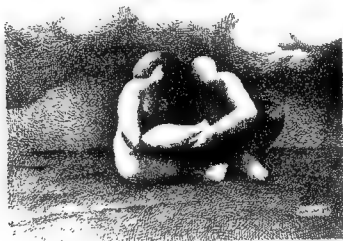
أخيرا، أظن أن الحاجة أصبحت ماسة لعقد مؤتمر قومى عام للمثقفين المصريين، يعيدون فيه تشكيل الحياة الثقافية المصرية، اذا كانت وزارة الثقافة جادة حقا فى «عقد المؤتمرات النوعية التى تجمع المبدعين والجماهير والتنفيذيين، يحتلقون حول هموم الثقافة ووظائفها وأدوارها القائمة والمستهدفة، لتنمية وإسعاد الانسان المصرى» وقيمون فيه ماتم ومالم يتم من الورقة الثقافية وما اذا كانت «تتفق وطروف العصر، ملبية الاحتياجات الثقافية الراهنة، التى فرضتها المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويضعون فيه استراتيجيه حقيقية للثقافة المصرية تستجيب- بحق- لاحتياجاتهم و لاحتياجات جماهير الثقافة المصرية.

١٧ سنة على رحيل بابلو نيرودا

ضد القبح فى العالم

ترجمة وتقديم:

محمد هشام



بسيطاً كان حلم الشاعر:
«للجميع اطالب بالخير والملكوت
وبالأرض للفلاح المقدم»
وعصياً كان الحلم:

«يومَ متشجّ بالسواد يهبط من الأجرام»

وكيف للشاعر أن يفرغ نشيده من الحلم؟ وماذا يبقى له إن فعل؟ نعم.. القصيدة ليست بديلاً لشيء، إنها فرح خاص للغاية، فعلى الشاعر إذن أن يطلق غناء «ضد القبح فى العالم» لكى لاتصبح القصيدة فرحاً وحيداً.

يعرف شاعر شيلى بابلونيرودا كل هذا، وعبر مجموعاته الشعرية: عشرون قصيدة حب

وأغنية يائسة، الإقامة في الأرض، النشيد العام، أسبانيا في القلب، حجارة
شيلي.. وحتى سيف الله، يكرس الشاعر غناء قلبه لمن لا ينطقون، للوالدين
بلا ضلال، وللعطشى الذين ينتظرون حلول ملكة الندى.

واضحاً كان الحلم، وهل ثمة ما يخيف حراس الظلام قدر الوضوح؟ إنهم ينقضون على براعمه
الأولى، وينتشرون كالذباب، ويسدون الأفق بالدماء والرماد، ويطعمون عرشهم على أشلاء الحالمين
الذين سقطوا مع قائدهم اليندى وهم يشهرون السنبلة في مواجهة الهراوة.
وموت نيرودا بعد أيام قليلة، وعيشاً يفتشون في صوته عما يرى أيديهم من الدم والخراب،
فما في الصوت غير الحزن. وعيشاً يفتشون في حزنه عن تردد يبيع لهم بعض الزهو، فما في
الحزن غير الوطن... أكان لا بد من هذا الدم كله ليدرك الشاعر حاجة الحلم إلى حراس مدججين
لامجره منشدين؟
بسيطاً كان الحلم.. وعصياً كان.. ويظل.

بابلو نيرودا، قصائد

من مجموعة «عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة»

* يلفك الضوء

يلفك الضوء في وجه الفاني
وأنت شاردة، حزينه وشاحبة
تقفين هكذا أمام مراوح الفسق القديمة
تلك التي تدور حولك.

صامتة يا صديقتي،
وحدي في عزلة ساعة الموتى هذه
ومفعمة بأعمار النار
وأنت الوريثة الخالصة لهذا النهار المحطم.

غصن فاكهة يسقط من الشمس على ثوبك الأسود

وجذور الليل الضخمة
تنبت من روحك دفعة واحدة،

وما يخبئ.. فيك يخرج ثانية
وثمة شعب أزرق شاحب
يلتمس طعامه من ولادتك الجديدة
أيتمها العظيمة، الخصب، أيتمها الأسيرة
فى طوق يدور ما بين الأسود والذهبي؛
انهضى، قودى وامتلئ غنياً بالحياة
حتى أن زهوره تموت وهي تقتلى.. حزناً

* من مجموعة «الإقامة فى الأرض»

ثَمَّةُ الْمَوْتِ

ثمة مدافن وحيدة
قبور ملأى بعظام خرساء،
القلب يمر عبر نفق
مظلم، مظلم، مظلم،
مثل سفينة تموت فى أعماقنا
كاننا نتهوى من الجلد حتى الروح

ثمة جثث
ثمة أقدام الحفر لزجة وباردة،
ثمة موت فى العظام
مثل صوت صاف،
مثل نباح دون كلب،
ينبثق من أجراسي ما، من قبور ما،
وينمو فى الظراوة كالنحيب أو المطر.

أرى، وحدى، أحياناً
توابيت مَعْدَّة
لتبحر بجثث شاحبة، ونساء بضعفائر ميعة،
وخبازين لهم بياض الملائكة،
وفتيات مهمومات تزوجن بموثقين،
توابيت تعلى النهر العمودى للموتى،

إلنهر البنفسجى،
بأشروعنها التى تمتلىء بصوت الموت،
تمتلىء بضجة الموت الصامتة.

مدوياً بأتى الموت
كنعل بلا قدم، كراد لا يرتديه أحد
يأتى قارعاً بخاتم بلا جوهرة ولا اصبع،
يأتى صائحاً بلا فم، بلا لسان، بلا حنجرة،
لاحدود لوقع خطاه
بينما يقبع ثوبه صامتاً، مثل شجرة.

لست أدرى، لا أعرف غير القليل، وبالكاد أرى
ولكن يبدو لى أن لأغنيته لون البنفسج الندى،
البنفسج الذى اعتاد الأرض،
فوجه الموت أخضر
ونظرة الموت خضراء،
له الطراوة الحادة لورقة البنفسج
واللون القاتم لشتاء ساخط.

ولكن الموت يمضى عبر العالم ممطياً مكئسة،
يلعق الأرض باحناً عن جثث،
الموت فى المكئسة
وهى لسان الموت يبحث عن موتى،
وهى إبرة الموت تبحث عن خيط.

الموت يقبع فى الأبرة
فى المراتب الوثيرة، وفى الأغشية السوداء
يعيش مدداً، وفجأة يهب:
يهب صوت غامض يزيح الغراش،
ولمة أسيرة تبهر صوب ميناء
حيث ينتظرها الموت فى زى قبطان.

* ليس ثمة نسيان

إذا سألتهمنى أين كنتَ منذ زمنٍ
فعلى أن أقول «حدث أن».
على أن أمعن فى النظر إلى الأحجار التى تسود الأرض
وإلى النهر الذى ينهار فى مجراه؛
لا أعرف سوى الأشياء التى فقدتها العصفير
والبحر الذى خلفته ورائى، وأختى الباكية.
فلماذا كثرة الأماكن، لماذا يشعبك نهارٌ
بنهار؟ ولماذا تتجمع ليلةٌ حالكةٌ
فى الفم؟ ولم الموتى؟

وإذا سألتهمنى من أين جئتَ، فعلى أن اتحدث مع أشياء محطمة
مع أنية مولة قماماً،
مع حيوانات ضخمة صارت تراباً
ومع قلبى المعبذب

ليست الذكريات هى التى تتعاقب
ولا الحماسة الصفراء النائمة فى النسيان،
بل وجوه دامعة،
وأصابع فى الحلق،
وكل ما يسقط من الأغصان:
ظلمة يوم تنجلي،
يومٌ نما بدمنا الحزين.

ها هى زهور البنفسج، وطيور السنونو
وكل مانحبه وما يظهر
فى بطاقات لطيفة متتالية
من خلالها يعبر الزمن وتعبير العذوبة

لكننا لا ننفذ إلى ما وراء تلك الأسنان،
فلماذا نضيع الوقت ونحن نعص قشور الصمت؟

لا أعرف كيف أجيب :
هناك كثير من الموتى
وأسوار كثيرة تخترقها الشمس،
ورؤوس كثيرة تقرع أسطح السفن،
وأياك كثيرة تطبق على قُبُل
وأشياء كثيرة أريد أن أنساها.

» من مجموعة «ذكرى إيسلأ نجرا»

* أيتها الأرض، أنتظرينى

رَدِّى أيتها الشمس
إلى قدرى الموحش،
مطر الغابة القديمة،
رَدِّى لى الشذى والسيوف
التي تتساقط من السماء،
السكينة المنفردة للعشب والصخر،
النداء على حواف النهر
رائحة شجر الأرز
والرياح التي تمحيا مثل قلب
ينبض فى الضجر المكدر
لشجر الأوكاريا الشاحق.

أيتها الأرض، رَدِّى لى عطاياك الطاهرة،
أبراج الصمت التي تنهض
من مهابة جذورها:
أريد أن أعود ثانية لأكون مالم أكنه،
وأعلم أن أعود من أعماق
كل الأشياء الطبيعية
ربما أستطيع العيش أولاً أستطيع: لا يهم
أن أصبح جزءاً آخر، جزءاً قائماً،
جزءاً صافياً يحملُه النهر بعيداً.

١٢ يوليو ١٩٠٤: يولد ريكاردو اليسر نفتالي ويليس الذي سيأخذ لنفسه فيما بعد اسم بابلو نيرودا- في قرية برال جنوبى شيلى، لأسرة بسيطة. بعد أسابيع قليلة تموت أمه.

١٩٠٦: ينتقل مع أبيه إلى مدينة توكونو فى الجنوب حيث يقضى طفولته فى وحدة موحشة.

١٩١٠: يلتحق بالمدرسة الابتدائية فى توكونو، ويبدأ كتابة الشعر فى سن مبكرة. يستخف أبوه بمحاولاته الشعرية الأولى، ويعمل جاهداً لإثباته عن اهتماماته الأدبية.

١٩١٢-١٩١٤: ينشر أولى قصائده فى صحيفة لامنيانا (الصباح) التى يصدرها خاله الشاعر أورلاندو ماسون- رغم معارضة أبيه، يستمر فى نشر قصائده فى عدة مجلات محلية متخذاً أسماء مستعارة منها: كورفويلو، أسيدورادو، وبابلونيرودا.

١٩١٩: ينال أول جائزة أدبية فى مهرجان عام فى مقاطعة مول بقصيدته: «أغنية المهرجان»

١٩٢٠: يغير إسمه نهائياً إلى بابلونيرودا. يعترف إلى شاعرة شيلى جبريلا مسترال التى ستنال جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٤٥

١٩٢١: يرحل إلى العاصمة سنطياجو ليواصل دراسته، إلا انه يتوقف عن الدراسة ويكرس حياته للأدب. يشهد هذا العام والأعوام التالية اتساع النضال العمالى فى شيلى وتزايد قمع السلطة للقوى المعارضة مما يكسب الشاعر وعياً سياسياً ينعكس فى شعره

١٩٢٣: يصدر مجموعته الشعرية الأولى: شفيقات، ويغلب عليها الطابع العنانى

١٩٢٤: ينشر عدة قصائد فى مجلة كلاريثاد (البیان) باسم مستعار هو: لورنثو ريباس، تعكس القصائد وعى الشاعر بالمظالم الاجتماعية فى وطنه. يصدر مجموعته الشعرية الثانية: عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة،

١٩٢٤-١٩٢٦: يترجم بعض أعمال أناتول فرانس ويصدرها فى كتاب: صفحات من أدب أناتول فرانس. ينشر مجموعته الشعرية: محاولة الرجل اللامحدود، وكتاباً ثانياً بعنوان المواطن وأمله، وآخر بعنوان خوازم بالاشتراك مع الشاعر الشيلى توماس لاجو

١٩٢٧: يسافر إلى بورما ثم الهند ليعمل قنصلاً شرفياً بلاده. ينتهى من كتابة مجموعة الإقامة فى الأرض التى جاءت متحررة من الأساليب التقليدية السائدة فى الشعر الشيلى انذاك.

١٩٣٢: يعود إلى شيلى. يصدر مجموعته الشعرية الرامى بالمقلاع وتتضمن ماكتبه فى صباه

١٩٣٣: تصدر فى سنطياجو مجموعة الإقامة فى الأرض فى طبعة محدودة لاتزيد عن مئة نسخة. يلتقى بالشاعر الأسبانى خوزيه مارياسوفيرون، ويتفقان على إصدار مجلة شعرية بعنوان الجواد الأخضر. يمين قنصلاً بلاده فى الأرجنتين وهناك يلتقى بالشاعر الأسبانى فيديريكو جارتيا لوركا وتتوطد صداقتهما.

١٩٣٤: تتحقق أمنيته فى السفر لاسبانيا باختياره قنصلاً فى برشلونة ثم مدريد. تتوطد علاقته بشعراء أسبانيا رفائيل البرتي ولوركا ومجموعة الشعراء الذين يطلق عليهم اسم «جيل ١٩٢٧»

١٩٣٥: يصدر الجزء الثانى من الإقامة فى الأرض وطبعة جديدة من الجزء الأول. تنسج شهرة الشاعر داخل وطنه وخارجه.

١٩٣٦: الحرب الأهلية فى أسبانيا. اغتيال لوركا. حملات اضطهاد واسعة ضد أنصار الجمهورية وضد جموع الشعب. يسافر الشاعر إلى باريس ويصدر مجلة سياسية لدعم الجمهوريين، ويشارك فى تأسيس جماعة أمريكا الأسبانية لمساعدة أسبانيا»

١٩٣٧: يصدر مجموعته الشعرية أسبانيا فى القلب تمزج فى وحدة فريدة بين السياسى والفنى، وتنعكس مدى ما أحدثته الحرب الأهلية الأسبانية من تحول فى شعر نيرودا وفى حياته.

١٩٣٨: يفقد منصبه القنصلوى ويعود إلى شيلى ويؤسس «رابطة مثقفى شيلى للدفاع عن الثقافة» يصدر مجموعته الشعرية: الحزن والغضب والطبعة الثانية من أسبانيا فى القلب. يعيد طبع أعماله الأولى. يبدأ فى كتابة قصائد النشيد العام.

١٩٤١: يعيش قنصلًا فى المكسيك ينشر قصيدته «أغنية لستالينجراد» التى تمجد صمود المدينة السوفيتية ضد الزحف النازى فى الحرب العالمية الثانية يبدأ فى كتابة قصيدة «قم متشوياتشو» التى سيمضيها فيما بعد لمجموعة النشيد العام.

١٩٤٣: يعود إلى شيلى ويبدأ نشاطاً سياسياً وأدبياً واسعاً.

١٩٤٥: ينضم للحزب الشيوعى فى شيلى. ينتخب عضواً فى مجلس الشيوخ. ينال جائزة الدولة للأدب.

١٩٤٦: يقود الحملة الانتخابية لمرشح الرئاسة چنثال فيديلا الذى يتعهد بتنفيذ برنامج للإصلاحات السياسية والاجتماعية لكنه يتراجع عن برنامجه بعد نجاحه، فيشن نيرودا هجوماً عنيفاً عليه ويتهمه بخيانة الوطن. يطلب الرئيس محاكمته سياسياً.

يناير ١٩٤٧: يلقى فى المجلس النيابى خطابه الشهير «إنى أنهم» مصعداً هجومه على الرئيس. ترفع عنه الحصانة ويصدر أمر بالقبض عليه، لكنه يتنجح فى التخلّى فى أوساط العمال.

أبريل ١٩٤٨: يصل سراً إلى باريس ليحضر مؤتمر «أنصار السلام»

أبريل ١٩٥٠: تصدر فى المكسيك الطبعة الأولى من مجموعة النشيد العام التى تعد أبرز أعمال الشاعر. تمزج المجموعة بين الغنائية والطابع الملحمى.

١٩٥٢: يعود إلى شيلى وينشر مجموعته الشعرية: قصائد القبطان.

١٩٥٤: ينشر مجموعته الشعرية أغانٍ أولية.

١٩٥٦: ينشر مجموعة أخرى بعنوان: أغانٍ أولية جديدة.

١٩٦١: ينشر مجموعتين هما: أناشيد احتفالية، وحجارة شيلى

١٩٦٤: ينشر مجموعته الشعرية: ذكرى إيسلا جيرا

١٩٦٥: تمنحه جامعة أكسفورد الدكتوراه الفخرية ليصبح أول من ينالها من مواطنى أمريكا اللاتينية.

١٩٦٦: يصدر مجموعته الشعرية: بيت فى الرمال

١٩٧٠: نجاح كبير فى الانتخابات النيابية لتحالف «الوحدة الشعبية» الذى يتكون أساساً من الحزب

الشيوعي والحزب الاشتراكي يتنازل نيرودا عن ترشيح نفسه للرئاسة ويؤيد مرشح الحزب الاشتراكي سلفادور أليندى الذى يتولى الحكم ويبدأ فى تنفيذ برنامج للإصلاحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

يعيش نيرودا سفيراً فى فرنسا. يصدر آخر مجموعاته الشعرية: سيف اللهب.
١٩٧١: ينال جائزة نوبل فى الأدب.

١١ سبتمبر ١٩٧٣: انقلاب دموى رجعى فى شيلي تقوده طغمة عسكرية بدعم من دوائر الرأسماليين وكبار ملاك الأراضي الذين استشعروا خطر اصلاحات حكومة الوحدة الشعبية على نفوذهم وبالتعاون السافر مع المخابرات الامريكية. مصرع اليندى فى معركة مع الانفلايين فى قصر الرئاسة. حملة اعتقالات واسعة للعناصر التقدمية. الساحات العامة تتحول إلى معسكرات للاعتقال والتعذيب. العسكريون يهاجمون منزل نيرودا فى سنتياجو ويخربون محتوياته. يعالج نيرودا فى إحدى مستشفيات العاصمة.

١٣- ١٥ سبتمبر ١٩٧٣: يرفض نيرودا عروض الطغمة العسكرية التى اغتصبت الحكم للتعاون معهم، وتكون آخر كلماته لهم:

(لا أريد أن تقعد أياديهم الملطخة بدمائنا)

موت نيرودا فى المستشفى فى ظروف غامضة نظراً للقيود الصارمة مما جعل شيلي فى عزلة تامة عن العالم. رغم القمع والإرهاب تتحول جنازة نيرودا إلى مظاهرة ضد الحكم العسكري الدموى.

هوامش

- (١) تُرجمت القصائد بالاستعانة بالأصل والترجمة الانجليزية الواردة فى المصادر التالية:
- Pablo Neruda, Twenty Love Poems And A SONG of Despair,
Translated by W. S. Merwin, (London: Jonathan Cape,
- Pablo Neruda, Selected Poems, A Bi- Lingual Edition,
Edited dy Nathaniel Tam (Middlesex: Penguin Books,
٢) استفادت الترجمة الحالية من الترجمات السابقة لأعمال نيرودا وأهمها:
- د. الطاهر أحمد مكي، بابلو نيرودا: شاعر الحب والنضال، (القاهرة: مؤسسة روز اليوسف، يونيو ١٩٧٤)
- بابلو نيرودا، سيف اللهب وقصائد أخرى، ترجمة وتقديم
د. ميشال سليمان (بهرت: دار القلم، بدون تاريخ) إلا أن هذه الترجمة تسعى إلى تقديم رؤية مغايرة للقصائد.
(٣) «إيسلا نجر» تعني «الجزيرة السوداء» وهى بلدة فى شيلي استقر فيها نيرودا خلال سنواته الأخيرة.

الأوراق

كتاب

ثقافة الهدم والبناء

حُسنُ البِناءِ

متى؟ .. كيف؟ .. ولماذا؟
د. رفعت السعيد

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد

رئيس التحرير : صلاح عيسى

أوراق عمالية

صوت
كل
العمال

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد

رئيس التحرير : حسن بدوى

لويس عوض وداعاً:

قراءة فى «مقدمة فى فقه اللغة العربية»:

الكشف عن جدل اللغات

على الألفى



على الرغم من صدق المقولة التى ترى إن المنهج العلمى فى التفكير يسود العالم الآن، وإن الكشف العلمى والمنهجية، صارت قاسماً مشتركاً بين الأمم والثقافات، فإن العقل العربى، (متمثلاً فى النتائج العلمى والفنى)، لا يزال مطبوعاً بالنغمة الواحدة التى لاتقبل تعددية الآراء والأفكار. إن الفكر العربى (فى العلم والفن) لا يزال أقرب إلى الأحادية، وإلى طريقة العزف المنفرد، للنغمات متكررة محفوظة) كما أنه أبعد عن السيفونية، التى تتركب من نغمات متنوعة، تتجاوب فتؤدى إلى عمل متكامل، وبناء عضوى حى.

وإذا كان للعقل العربى فضل نقل تراث العالم القديم، بجذوره المصرية والشرقية واليونانية، إلى العالم الوسيط والحديث، فإن العقل العربى فى العصر الحديث، لم يضيف جديداً إلى الكشف العلمى الذى تخدم الإنسان..

كذلك، لم يبرع العرب فى الفنون التشكيلية، وإن كانوا قد برعوا فى بعض الفنون الجميلة كالشعر، وحتى فى الشعر، برعوا فى الشعر الغنائى (أى الأغراض التقليدية للشعر من مدح وهجاء وفخر ورثاء وغزل ووصف... الخ) لأنه عزف منفرد، عن وجدان الشاعر، لكنهم قصرُوا فى

الشعر المسرحي والشعر الملحمي (مع علمنا بوجود محاولات فردية في هذين اللونين)، وذلك لأن الشعر المسرحي والملحمي يحتاج إلى أفق وثقافة، تقبل التعددية، والآراء المتباينة والرؤى المختلفة... أى أنه يحتاج إلى الموضوعية لا الذاتية.

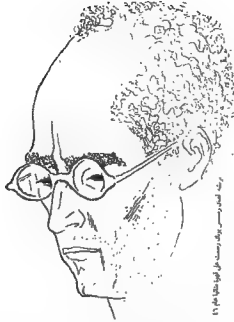
إن العقل العربي، حتى الآن، وبالرغم من كشف العلم والمنهج العلمى، لا يزال أسير الرأى الغالب، والفكرة السابقة، ومن يحاول أن ينظر إلى أية قضية من زاوية غير الزاوية المطروقة، وأن يدلى برأى غير «رأى الجمهور» فإنه محكوم عليه بالخروج والنشوف... ولا يزال الرأى الآخر.. عندنا «محدث»، و «كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار».

إن تهميم الأفكار والكبت، مؤشر يوضّح غلبة الفكر السائد، وغلبة فكر السلفيين والتراثيين، ومن يعيشون بأجسادهم فى الحاضر، ويعقلهم فى الماضى، كما أنه مؤشر يؤكد أننا لا نزال نعيش مرحلة محاكم التفتيش، التى عاشتها أوربا فى العصور الوسطى... لقد أربب الانتهازيون العقل العربى ممثلاً فى شخصيات، تحترم العقل، مثل الإمام محمد عبده، والشيخ على عبد الرازق، وطه حسين، والعقاد، ولجيب محفوظ، وسلامه موسى وغيرهم، كما أربها العقل العربى، حين حاربوا و «يلقوا محاكم التفتيش» عن مؤلفات يعتبر كل واحد منها «أورجانون» فى مجاله. (الأورجانون مجموعة من المبادئ والأسس المنهجية المؤثرة فى حقل معرفى معين)... بلغوا محاكم التفتيش عن «فى الشعر الجاهلى - لطف حسين» وعن «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ على عبد الرازق، و «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، و «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للويس عوض.

إن هذا الإرهاب الفكرى يؤكد سيادة النظرة «الأحادية» والقهر السلفى، الذى يحرم المجتمع العربى من إمكانيات التقدم.

وعبى أستاذنا لويس عوض هذه الحقيقة المؤلمة، كما يعى خطورة غلبة التراثيين والسلفيين على العقل العربى، ولهذا، فهو بمقدمته فى فقه اللغة العربية، قد وضع منهجاً حديثاً لدراسة اللغة والأجناس.

يبدأ الدكتور لويس عوض كتابه، كاشفاً لجذور النفقة التراثية المتعصبة فى دراسة فقه اللغة العربية، تلك الجذور الصادرة عن فكرة «قدم اللغة العربية وقدم الجنس العربى، وهى فكرة وليدة التعصب القرشى، لدى الأمويين وغيرهم، ثم بالقوا فادعوا أن اللغة العربية (وهى عندهم نتاج العنصر العربى) قديمة، وأن القرآن (المكتوب بها) قديم قدم الله نفسه، بل إن آدم كان يتكلم العربية فى الجنة... ويوثق الدكتور لويس عوض استمرار هذه النزعة، فينتقل عن الإمام الشافعى فى «الرسالة» (بتحقيق الأستاذ محمود شاكر) قوله: «القرآن يدل على أنه ليس من كتاب الله شىء إلا بلسان العرب» ويعقب الدكتور لويس عوض على ذلك بقوله: «والإمام الشافعى



لا يستند في هذا الرأي - كما يستند القاضي عبد الجبار- إلى أن ما دخل العربية من الألفاظ الأعجمية قد تعرب، أي اتخذ صورة الكلام العربي، وهي نظرية راقية في تكوين اللغات وتطورها وعلاقاتها بعضها ببعض الآخر، وتتمشى مع أرقى الأسس التي وضعها علماء «الفيلولوجيا».. في كافة لغات العالم» (عرب العرب شيمونيل فقالوا: السموال، وعربوا «مولومون» فقالوا: سليمان... كما فوجئ الغربيون «ابن رشد» فقالوا: أفيروش، وابن سيناء فقالوا أفيزين)... وإنما استند الإمام الشافعي في رأيه إلى شمول اللغة العربية وكمالها بحيث تستوعب كل شيء... وهذا الرأي ينقل القداسة من القرآن إلى اللغة العربية، ويقول الإمام الشافعي: «حيثما وجدنا لفظين متشابهين في اللغة العربية، وفي لغة أجنبية، فاللغة الأجنبية تكون هي التي أخذت من العربية، لا العكس، لأن الناقص يأخذ من الكامل».

ويؤكد هذا الرأي، ما قاله الأستاذ أحمد شاكر: «والعرب أمة من أقدم الأمم ولغتها من أقدم اللغات وجودا... كانت قبل إبراهيم واسماعيل، وقبل الكلدانية والعبرية والسريانية، وغيرها، بله الفارسية»

ويتضح لدارسي الأجناس واللغات، سذاجة مثل هذه الأقوال، التي تصدر عادة عن النعرات العرقية والقومية.. وهذه الأقوال مشابهة لقول العرب كما يروى أبو الفرج في الأغاني، وأبو علي الغالي في الأمالي: - «التخل أشرف الشجر، والعرب أشرف الأجناس، ولون جلود العرب أشرفه الألوان، فلا هو أسود، من زيادة الطهو في الرحم، ولا هو أبيض أصهق، ولا كاهل الشمال، من نقص الطهو في الأرحام... ولا تحمل ولا تلد في نهاية الأربعينات من عمرها إلا عريية... وتلد في الخمسينات إلا قرشية».

إنه من السذاجة بكان، الرضوخ للوهم الذي يرى أن لغة كل أمة، هي نتاج نفس الأمة، لأن الربط بين اللغة والقومية، أو الجنس العرقي، أمر نادر الوقوع... يؤكد ذلك تاريخ الأجناس

واللغات فى القديم والحديث؛ فالمصريون وعامة شعوب شمال إفريقيا ليسوا عرباً من الناحية الانثروبولوجية، ومع هذا يتكلمون العربية... وليس كل من يتكلم الألمانية من الجنس الجرمانى... وكذلك فإن اللغة الانجليزية تحتوى على أصول جرمانية أكثر من احتوائها على جذور سكسونية ولاتينية.

كما أنه من الساذجة القول بقدم الجنس العربى، وقدم العربية، يقول الدكتور لويس عوض: «ونسى هؤلاء أن العرب لم يظهروا كجنس من أجناس الشرق الأوسط ولم يرد لهم ذكر فى تاريخ المنطقة، إلا فى الألف الأولى قبل الميلاد، بل ونسوا أن العربية، لم تدخل عصر التدوين إلا فى القرن الرابع الميلادى... إن الكشف فى اللغات والأجناس أصبحت موثقة، بعد أن بدأ علماء أوروبا الاهتمام بلغات الشرق القديم؛ فاكتشفت لغة «البارس PARSee» و «لغة الزند Zend» وهى الإيرانية القديمة، من خلال نصوص (الأوگستا)، واكتشفت اللغات الهندية القديمة من خلال نصوص «الغيدا»، ثم اكتشفت المصرية القديمة، من خلال حجر رشيد، وغيره من نصوص هيروغليفية وهيراطيقية، كما اكتشفت لغات الشرق الأوسط القديم كالسومرية، والأكادية، والحيثية، والكنعانية، والآرامية والسريانية، والسبائية... وقسمت هذه اللغات إلى ثلاث مجموعات: سامية، وحامية، وهند أوروبية (أو ما كان يسميه ماكس مولر: المجموعة الآرية)... ثم كان تقسيم آخر مستند إلى أبطال الطوفان الثلاثة الذين أوردتهم «أوگستا زرادشت» والذين كتبت لهم الحياة، بعد أن اهلك الطوفان كل شىء، وهم: إيريك، وسام أو سلم، وطور... فقالوا- كما قالت أوگستازرادشت- إن «إيريك» أبو الإيرانيين والآريين، و «سام» أبو الساميين أو الشاميين، و «طور» أهر الطورانيين المحيطين بإيران، من ترك، وتار، ومغول، وعامة سكان روسيا الآسيوية ومنغوليا، وسقط الحاميون من هذا التقسيم، أو لعل أغنياه إيران القديمة، كانوا يعدونهم لونا من الساميين.

إن اللغة العربية، طور متأخر من أطوار السامية، ومن الثابت أن المصرية القديمة أثرت فى الساميات، وفى غيرها، ومن الأمثلة التى يذكرها كاتب هذه السطور:

• هناك ترجيح بين دارس اللغات القديمة لاشتقاق الفعل العربى «أمن» ومشتقاته، وقبله، العربى، والآرامى، من «أمون» الهيروغليفية والهيراطيقية، إذ من المؤكد أن «أمين» كاسم فعل بمعنى «استجب» فى كافة لغات الأرض، هو ترديد لآمين أو «أمون» الهيروغليفية والهيراطيقية ثم القبطية.. ذلك أن صلوات المصريين القدماء كانت تنتهى «بأمين» منذ الدولة الوسطى، وسادت العالم المعصور فى المرحلة الامبراطورية المصرية.. وكل مايتصل بالإيمان والاعتقاد الصحيح فى المصرية القديمة مرتبط بأمون... وكذلك كل مايتصل بالآمن والإيمان فى العربية والساميات الأخرى.. كان آمون- وبالإحالة فى الهيراطيقية «أمين»- علما على الله، وعلى العقيدة الصحيحة عند قدماء المصريين، وذلك من خلال نحت «المعنويات» من الأعلام المرجحة... والآمن

والأمان، تفرع معنوى عن «آمون» و «آمين» والإيمان، إذ تثبت بردية «تورين» فى حديثها عن «أول إضراب فى التاريخ» أن «العَمَل والمُشَالين والحجارين لجئوا إلى معبد «آمون» محتمين به وآمينين من بطش الحراس...» ويتضح من سطور البردية أن العَمَل والمُفَالين والحجارين، ويهددون دائما باللاجوء إلى الأسوار الداخلية لمعبد آمون للاحتساء به... مما يقطع بأنه كان حرماً مقدساً، كالكعبة عندنا الآن.

وهذا كله يرجع تحت «الأمن» و «الإيمان» من «آمون»

... ومن اللافت للنظر أن القاموس المحيط، ولسان العرب، ذكرا أن «الأمان» (على وزن رَمَان) هو الزارع.. فهل هذا من ذكريات آمون رب المصريين، والمصريين زراعاً؟... كذلك ذكر القاموس المحيط أن آمين وأمين (بالد والقصر) اسم من أسماء الله (كما نقل الفيروزى عن الواحدى فى البسيط.. الجزء الرابع من القاموس المحيط ص ١٩٧ طبعة دار المأمون ١٩٣٨)... وهذه مسألة فى غاية الأهمية والخطورة حيث يوحى قول القاموس المحيط، باستعارة اللغة العربية أحد أسماء الله، من المصرية القديمة.. وهذا أمر أشبه بالحق لعراقة المصريين فيما يتصل بالإلهيات..

* وهناك تأكيد على أن كلمة «كوبا» أو «كابا» المصرية القديمة (وقد تنطق الألف الوسطى «عينا» كعبا.. لأن المصرية القديمة حامية، وتعرف الحروف الاحتكاكية وهى العين والهاء والحاء).. وهى بمعنى مكعب أو هرم أو كعبة أو كعمية.. وهى كلمة مقدسة، لارتباط الهرم أو «الكابا» أو «الكعبة» بالله، حيث يثوى الملك الإله، أو ابن الإله فى «الكابا» أو الهرم.. وهناك يقين موثق، لدى دارسى اللغات القديمة والحديثة، أن هذه الكلمة «كابا» انتقلت- كامون- بلفظها ومعناها، وأحياناً بالفداسة المرتبطة بها، الى كافة المجموعات اللغوية السامية والحامية والآرية.

هذان مثلاًن يقطعان بأخذ الساميات- ومنها العربية- من المصرية القديمة... ويرى الدكتور لويس أن «الأمر يتجاوز أن يكون مجرد اقتباس اللغة العربية لمئات الألفاظ، أو آلاف الألفاظ من اللغات الأخرى، وأكثرها من الألفاظ المحضرة، كما كان يظن فقهاء اللغة العربية كالجوالقى، والسيوطى، والبشبيشى، والحقاقى وغيرهم، ومن جاء بعدهم من المتأخرين، ذلك لأن اللغة العربية- كما يدل التحليل المورفولوجى والفونوطيقى والسمانطيقى- كغيرها من اللغات السامية، ليست فى صلبها وسمتها الأصلى، إلا تطوراً طبيعياً، من نفس العائلة والجذور التى خرجت منها السامية والحامية والآرية بكل تفرعاتها مثل السنسكريتية، وإيرانية الزند، واليونانية واللاتينية، والمجموعة التيوتونية»

أما من حيث قدم الجنس العربى فيثبت الدكتور لويس عوض أنه غير قديم : «فقد عرف المصريون القدماء- كما تكشف وثائقهم- الهكسوس hyksos والعمو ammō و الميتاني mittani

والحيثيين hattī، ويبنى إسرائيل أيام مرنبتاح (١٢٣٢-١٢٢٤ ق.م) وفي الألف الأولى قبل الميلاد، عرفوا الآشوريين، والفرس والبطالمة، ولم يرد للعرب ذكر، في التاريخ المصري القديم. .. كذلك لم يرد للعرب ذكر في أى نص من نصوص حضارات الشرق القديم، قبل القرن التاسع قبل الميلاد. .. والوثائق التاريخية الآشورية، التى ترجع الى أواخر القرن التاسع قبل الميلاد، تشير الى «ملكات العرب»، ولعل «ملكات العرب» اللاتى تشير إليهن الوثائق، وشيوع أسماء القبائل المؤنثة (كنة- ربيعه - مرة - مزيئة) جعلت بعض العلماء يعتقدون، أن القبائل العربية القديمة، عرفت في مرحلة من تاريخها، نظام المجتمع «الأمومي»... إذن فالعرب أمة حديثة نسبيا، إذا قيست بما جاورها من أمم». ويرجع الدكتور لويس عوض أن الأصول العربية الأنثروبولوجية، تعود إلى موجة هندية إيرانية «فالعرب»، ينتسبون إلى «إبراهيم»، وربما كان «براهما» الذى نسمع صدها في «أبراهام» و «إبراهيم» هو «الابونيم» Eponym (اسم رمزي توقي لجماعة عرقية) من موجة إيرانية استقرت في «أور» عبر لوريستان، في إيران، ثم هاجرت إلى حران في عهد الكاسيين (١٨٠٠ ق.م).

والتوراة تجعل إبراهيم ينتمى إلى بدايات الألف الثانية قبل الميلاد (١٨٠٠ ق. م) وقد نشأ - برواية التوراة - في أور، أو في حران، في بيئة تعبد الإله «سن» S IN رب القمر، وثار إبراهيم على عبادة قومه ودعاهم للتوحيد، وهاجر غربا إلى كنعان، مع صديقه، وكان اسم الإله الذى عبده إبراهيم شداى Shaddai أى رله الجبل».

ويعود الدكتور لويس للتحذير من أسطورة النقاء السلالي، والنقاء اللغوي، بالنسبة للعرب واللغة العربية، حتى في قريش ذاتها في العصر الكلاسيكي، ويؤكد الدكتور لويس رأيه بقوله: «وحيث ننظر إلى خريطة بطليموس، في القرن الثانى الميلادى، لشبه الجزيرة لايمسنا إلا أن نتوقف طويلا، أمام بعض الأعلام، التى يمكن أن تكون آثار جالية مصرية... فمنطقة الطائف، تظهر في «بطليموس» باسم «طيبة»، ومكة، تظهر باسم «ملكاي» Malichae، وهى صيغة مجزوءة من «ماهلك» Mahlik الحامية... ووجود هذه الأسماء، فى شبه الجزيرة العربية، أكثر من خمسة قرون قبل الإسلام، يوحى بتأثيرات مصرية قديمة، سابقة على التاريخ الميلادى... والتوراة تشير إلى أن «أماليك» كانوا يسكنون شبه الجزيرة... وهذه الرواية تطابق الرواية العربية بأن مكة، كانت قبل مجيء العرب إليها، يسكنها قوم اسمهم «العالميق» ومنهم بنو جرهم، وهذا يفسر اسم مكة، كما ورد في بطليموس، وهو «ملكاي» أو موطن «أماليك» أو عالميقي المذكور في التوراة... وقد استخلصنا أن الهكسوس أو ملوك الرعاة، عندما طردوا من مصر، استوطنوا الحجاز، واتخذوا من مكة عاصمة لهم... ولا يستبعد أن يكون المصريون، بعد أن طردوا الهكسوس عبر برزخ السويس، طاردوهم بعد ذلك بتجريد حملات عليهم، عبر البحر الأحمر، في مواجهة الأقصر والقصور، أيام مجد طيبة، فى الدولة الحديثة، فى زمن التحامسة والرعامسة، واحتلوا ساحل الحجاز المواجه لمصر، أوجزا منه فأطلقوا عليه اسم «طيبة» كما ورد



فى بطليموس، ليمحوا آثار الهكسوس. وبعد انحلال مصر، انتهى النفوذ المصرى، وبقي اسم طيبة «الطائف» الذى ورثه العرب، بعد احتلالهم للحجاز، فى زمن نال للقرن التاسع قبل الميلاد «فالعرب إذن موجة متأخرة جدا من الموجات التى نزلت على شبه الجزيرة، من القوقاز والمنطقة المحيطة ببحر قزوين والبحر الأسود (نحو ١٠٠٠ سنة ق.م أو قبل ذلك بقليل) ولعل هذه الموجة، لم تستقر فى مكان ما فى بلاد ما بين النهرين، أو فى الشام، لأنها وجدت فى هذه وتلك أقواما منظمة، أقوى منها بأسا، و أعلى حضارة، فنذت إلى الفراغ الكبير فى شبه الجزيرة العربية، من طريق بادية الشام، حاملة معها لغتها القوقازية، المتفرعة من المجموعة الهندية الأوروبية، أو لعلها آثرت حياة البداوة والرعى والتجارة التى ألقتها فى مهدها الجبلى الأول، على حياة الاستفلاح والاستقرار، فضلت الحرية فى شبه الجزيرة، على القيد فى وديان الأتهار، مكتفية بروابط العصبية أو القومية كأساس للتماسك الاجتماعى، عن الارتباط بالوطن، سجن المتحضرين، على رأى ابن خلدون.

لقد أثبت الدكتور لويس حذائى اللغة العربية، والجنس العربى، ردا للزعة العرقية المتعصبة، التى تقول بلسان الأستاذ محمود شاكر: «العرب أمة من أقدم الأمم، ولغتها من أقدم اللغات» وعلل الدكتور لويس معارضة المعتزلة لقدم القرآن بقوله: «ولعل معارضة المعتزلة لقدم القرآن (وقدم اللغة العربية) كان دفعا لهذا الابتعاد عن العقل، ودفعاً لهذه العنصرية العربية، أو التعصب العربى، الذى جعل الله لا يتنطق إلا بالعربية وجعل آدم يتكلم فى الجنة بالعربية...» لقد جرت الكثرة الغالبة من علماء اللغة العربية فى العصر الكلاسيكى، على اعتبار اللغة العربية مستقلة، قائمة بذاتها عن بقية لغات العالم المعروف للعرب والمسلمين، لغة بلا أنساب ولا وشائج، ولا قربات، لأن نسبها الأعلى كان «الكلمة» فى بدء الخليقة... وحيث كان الكلمة لله.

* ثم كان الفرض، الذى أسس عليه الدكتور لويس عوض، مقدمته فى فقه اللغة العربية وهو: «إن المجموعة السامية، ونموذجها اللغة العربية، والمجموعة الحامية، ونموذجها اللغة المصرية

القديمة، ليستا مجموعتين مستقلتين بذاتهما، وإنما هما فرعان أساسيان، في تلك الشجرة السامقة، التي خرجت منها المجموعة الهندية الأوروبية»

ثم بدأ الدكتور لويس عوض، بعد ذلك (ص ١٤٦) حصر المبادئ الفونوط... حتى بنى عليها نظريته، والتي تتفق مع آراء علماء اللغة في العالم الذين يرجحون، بل... دن، وحدة الأصل بين المجموعة الهند أوروبية، والمجموعة السامية الحامية... حصر الدكتور لويس المبادئ والأمثلة... ولا يقوم بهذا الجهد إلا عالم ضليع باللغات وبالمنهج العلمي لدراسة اللغة والأجناس... ومن أبرز الأمثلة على قرانين: تبادل الحروف السنية، وتبادل السقف حلقيات، وتبادل الحلقيات، وتبادل أصوات الأزيز أو الهسهسة، وتبادل السوائل و«الأنغميات» (أنفـ فم) وتبادل الحلقيات، ماذكره الدكتور لويس في الصفحات الباقية من الكتاب؛

«تو» اللاتينية TU بمعنى أنت، وكذلك في اليونانية، و«تو» tu الفرنسية وكذلك دو du الألمانية، و«زاو» الإنجليزية الوسيطة، و«ثو» القبطية، وهذا كله يقابل ت المفتوحة العربية، كما في «أنت» وفي تكتب.»

ثم tum اللاتينية ظرف زمان واسم إشارة للزمان والمكان يقابلها في الغربية ثم وثمة. صوت العربية، وقريبة من سوند sound الإنجليزية، وصونيتوس sonitus اللاتينية

عمود، وعماد، وعمد العربية هي امدو، واندو IRNDU, IMD في الاكادية وهي «عمد» في الفينيقية، وكذلك عمد في العبرية والأمهرية الحبشية، و«عموزا» في الآرامية. ختم، وختم في المصرية القديمة، وكلاهما بمعنى ختم والخاتم الذي يصمم به، وهي أصل الكلمة العربية... والفعل المصري القديم «ختم» بمعنى: ختم وأغلق واتفق وتعاهد (وفي القبطية شوتم بنفس المعنى والنطق قريب)، ومنه «ختمت» المصرية القديمة بمعنى الميثاق. (من الغريب أن بعض عوام المصريين لا يزال يقسم بالختمة أو الختمت...ع.أ.). «ختم» في المصرية القديمة بمعنى حفر أو نحت أو كتب أو نقش على الحجر، وهي أصل كلمة «خط» العربية

في اللاتينية كانتو، كانو canto _ cano بمعنى يغنى، وهذا الجذر هو نفسه «غنى» العربية و«غناً بنفس المعنى في العبرية.

في اللاتينية لينيس lenis بمعنى لين، وفي السلافية القديمة leni والتشابه بل التماثل واضح مع «لان» و«لين» العربية.

«لنجوا» lingua اللاتينية تعني لسان، ولوجوس اليونانية بمعنى كلمة، وجذورها أساس «لغة» العربية و«لسان» كذلك.

أداة النفي والنهي العربية: «ما» و«لا»، لها مشابهاة في العبرية والساميات، ويقابلها في المجموعة الهند أوروبية «ما» و«نى» كما هو واضح في «ما» السنسكريتية و«ما» الإيرانية، و«نو»



و«نى» الإنجليزية والفرنسية.

«أنا» و«نحن» العربية، قريبة من «نحننا» *nehna* «فى الحبشية و«أنا» فى العامية المصرية، وهى قريبة من نطقها فى المصريات القديمة، ومن «نينو» و«أنيو» فى الأكادية، و«نوكنى» *nonkni* فى لغة البربر، و«نوس» *nos*.. فى اللاتينية و«نوس» *nos*.. فى الفرنسية.. وكلها بمعنى «نحن»

اسم «نوح» صيغة حامية من «إنس» أو «عنخ» *anx* المصرية القديمة، (قارن نوحاً خنوخ *en-ach* فى المصرية القبطية). «عوذير» هو «أوزير» و«أوزيريس» مذكر «إيزيس».. يرى ديدور الصقلي، أن أوزير أو أوزيريس كان ملكاً مصرياً، اكتشف الزراعة والصناعة والأبجدية.. وكلام ديدور، يعبر عن تحويل الشعوب للآلهة القديمة الى أبطال حين ظهر التوحيد.. وأوزير هو عزيز أو العزيز (قانون فرئر - رز) وعزيز مصر، اشتهر فى العالم القديم، بحامى حصى مصر، وقاهر أعدائها، وأخذهم «أخذ عزيز مقتدر»، و«عزيز» باق فى «عاشور» المصرية، وفى العزى صبنم جاهلى وفى «ليعاذر» وعاذر، لأن البعث وإحياء الموتى، كانا فى دائرة اختصاص أوزير، ملك الموتى (عوزيرإيل = عزرائيل)، كما أن «إيزيس» لاتزال باقية فى «عايدة» الحبشية والمصرية.

«امسوح» *emsuh* «المصرية القديمة، بمعنى تمساح، انتقلت الى العربية، «تمساح» بتجمد «تا» التعريف المصرية القديمة فى الصيغة العربية، ففى المصرية القديمة تا امسوح = التمساح، فانتقلت فى العربية بصيغة «تمساح» التكررة...

بعد هذا العرض للتحويلات الفونوطيقية، التى تثبت صلة العربية بغيرها من الساميات الأقدم، وصلتها وصللة الساميات وغير الساميات بالعائلة الهند أوروبية لاينسى لويس عوض الدكتور إبراهيم أنيس الذى «كان له فضل الريادة بين المحدثين فى تعقب هذه التحويلات الفونوطيقية»

إن الدكتور لويس عوض، بمقدمته في فقه اللغة العربية، يضع أورجانون جديدا، لدراسة فقه اللغة العربية، يضع الباحثين في فقه اللغة العربية على عتبات المنهج العلمى لدراسة اللغة، حيث يتوفر الباحثون على هذه القواعد الفونطيقية، ويقومون بتبويبها، وموازنتها بنظائرها في المجموعة الهند أوروبية والمجموعة السامية، وإن هذا التبويب والمناظرة والمواجهة، هي الخطوات الأساسية نحو منهج علمى، لنشأة وتطور اللغة العربية، ونشأة وتطور القبائل العربية، منذ انبثقت من مهدها القوقازي الأول حتى توحدت تحت لواء قریش.

وهناك حقائق علمية وتاريخية، اضطّر الدكتور لويس الى الاستعانة بها في بحثه، وهي حقائق ومكتشفات مؤلفة في كتابات جوزيفوس، ومانيتون، وديدور الصقلی.. أو في الوثائق والنصوص التي كشفت حديثا، ثم صار في الإمكان قراءة لغاتها: يثبت بظلموس بخريطته أن «الطائف» كان اسمها «طيبة»، وأن مكة كان اسمها «ملكاي» مما يقطع بتأثير مصري قديم في العرب... فهل المصريون القدماء نجس، بأن العرب من تائهم به؟! ونقول للدكتور لويس: إن «طيبة» اسم من أسماء مدينة الرسول، مما يؤكد فكرة التأثير الفرعوني، وبصر بعض التراقيين من المصريين على تسكين الباء في طيبة، فينطقونها «طيبة» حتى يتعدوا بها عن طيبة المصرية.. مع أن اليونان أطلقوا اسم طيبة على مدينة من مدنهم.

ويثبت مانيتون، في المكتشف من وثائقه، أن موسى كان كاهنا مصريا في معبد رع، بهليوبوليس، وكان اسمه «أوزيريسيف»، وكانت له دعوة دينية جديدة، فخرج على كهنة رع، وهاجر الى «أفارس» عاصمة الهكسوس، وأقام بينهم وأعطاهم شرائعه، ثم قادهم (وهم من أصول سامية) في خروجهم من مصر، وقد سموه «موسى» أي ابن النهر.

ومن المرجح أن «الصالحية» في مصر، ومداين صالح في شمال الحجاز، واسم صالح و«موشالح» صيغ من شيلك shek .. زعيم أو ملك أو «صالح» الهكسوس.. كما يرجع أن «الحجاز» تحريف عن «الهكسوس» الذين طردهم المصريون فعبروا الى الحجاز.

ويرجع الدكتور لويس- وفقا للوثائق التاريخية والنقوش- أن اسم «عمران» الذي ينتسب إليه موسى، وانتسبت إليه تل العمارنة (أخنيثاتون) «أبونيم» eponym ديني أو قومي قبلي مرتبط بالعمو أو العمورين، وهي القبائل التي احتلت شرق دلتا مصر مع الهكسوس (الأبونيم اسم قبلي ديني توغى تنتسب إليه جماعة أو قبيلة).. لقد كان أخطر مافى عبادة التوحيد والسلام التي دعا إليها أخناتون، أن المعبود الواحد، ليس إلها قوميا مصريا، ولكنه إله واحد للمصريين ولأعدائهم.. وكل شعر أخناتون كان يمجّد هذا الإله الواحد، الذي رفضه كهنة آمون، فنظروا الى أخناتين على أنه شاعر مجنون.. ويبدو- من الوثائق- أن موسى الاسرائيلي، أو العموري، أو العمارني (نسبة الى عمران) المختصر درس مع أخناتون.. ولهذا تزعم بني اسرائيل

وخرج بهم من مصر... وهذا يفسر اقتباس التوراة لكثير من أناجيل إخناتون التي تسمى أناشيد إخناتون، كما أثبت جيمس هنري برستد.

وبالرغم من التصادم بين بعض الأساطير الاسرائيلية، وبين المكتشفات الحديثة فإن الاسرائيليين واليهود، قد قبلوا- رضوخا للعلم والاكتشاف- هذه الأفكار الجديدة... ولاذنب يحسب على الدكتور لويس، إذ يعرض، بحكم المنهج لهذه الحقائق.. وماعلينا إلا أن نعيد صياغة بعض القصص الديني، وفقا للمكتشفات الحديثة... ولافائدة من تكرار القنفذ، وإغماض عينيه، حين يرى نور سيارة قادمة مسرعة، لا تلبث أن تذهب.

من الممكن التصدي للحقيقة الثابتة الموثقة لبعض الوقت، ومن الممكن لأعداء العلم والتقدم حجب نور الحقيقة، ومصادرة الكتب لبعض الوقت، ولكن الحقيقة العلمية لايد أن تنتصر في النهاية.. إنه لايمكن قهر ثمرة الخبرة والعقل الانساني.. إن الحضارة الانسانية تسير الى الامام دائما... وإن سارت الى الخلف لفترة، كما يحدث عندنا الآن، فانها لا تلبث أن تعدل مسارها، وتقضي على المتخلفين.

كانت مسيحية العصور الوسطى ممتزجة بتراث أرسطو.. وكان أرسطو يرى أن بالقلب وعائين (أذينا وبطينا) أحدهما للدم الفاسد، والآخر للدم الصالح.. ثم اكتشف «هارفي» المشرح، أن هناك أذنين، وبطينين في القلب، وثارث ثائرة الكنيسة، حيث كانت ترى رأى أرسطو، وارتضى أحد أباء الكنيسة لنفسه أن يقول: «إذا كان مارآة «هارفي» المشرح حقا، وكلام أرسطو حق هو الآخر، إذن فقد حدث «تعديل في بناء الجسد البشري «بعد أرسطو...»
إن هذا الأفق المتعصب في أوروبا المسيحية، سقط وسمح للعلم بالتقدم.. وإن الأفق المتعصب عندنا، لا يلبث أن يسقط، إذ من البدهي أن طريق الحضارة يسير دائما الى أمام.

فى العدد القادم

- هكذا تعلمت من لويس عوض: فاروق عبد القادر
- السينما المسيحية فى مصر/ ماجدة صويس
- الادب والبروسترويك/ توجمة سمير الأسير

الروائي العراقي الكبير

غائب طعمه فرمان في الحوار الأخير:

أنا محاسن الفقراء

أجرى الحوار زهير شلبية



مات «غائب طعمه فرمان» في الغربية، هو الروائي العربي العراقي الذي حالت اختياراته السياسية لافحسب بينه وبين الحياة في وطنه الذي طرده منه الممارسات القمعية المناهية للديمقراطية، وانما ايضا بينه وبين أن يحتل المكانة اللائقة بأدبه في الوطن العربي كله، فهو واحد من الروائيين الواقعيين العظام الذين ترجموا اختياراتهم الاشتراكي العلمي في أشكال جمالية بسيطة ومفهومة - رغم الحزن العميق على المآل الواقعي لمصائر البشر فإنها تبث الثقة في الانسان وقدراته وتفتح الأفاق على ما أسماه حنا ميناء بالبعد الثالث الذي تتعامل معه الواقعية الاشتراكية وهو المستقبل...

وتنشر «أدب ونقد» - نقلا عن جريدة الحياة اللندنية- حوارا من الحوارات الأخيرة مع الكاتب الكبير الراحل، وأجراه معه الكاتب زهير شلبية، الذي أعد رسالة دكتوراه عن أدبه الروائي.

- فى قصصك القصيرة الأولى ثنيت بمستقبلك فكثيت فى إحداها عن حياة شخص عاش فى الغربة خمسة عشر عاماً، كيف تفسر هذا الأمر؟

• الحياة فى الغربة عالم جديد، صفر، امر مجهول بالنسبة الى المغترب، فى الغربة يشعر الانسان كما لو أنه بدأ لتوه فى الحياة ما يجعله يخاف من الخطأ، يخاف ان تنقطع عنه الدنيا فيبقى لوحده، وهذا شيء مخيف و رهيب والغربة تولد حالة الفردية فهو أمام مجتمع غريب عليه. ومهما بقى الانسان فى بلاد غريبة، سيبقى غريباً وان طالت مدة اقامته فى الخارج، سيبقى غريباً وسيرجع الى وطنه. اضافة الى ذلك فإن السنة الأولى والثانية تتضح فيها مشاكل الغربة وتقيداتها بشكل جلى.

فى الغربة لم يكن عندى أساس، كنت مهدها ماديا، كنت فى حالة من العوز المادى باستمرار، وكنت قلقا. فى احدى قصصى الأولى التى أشرت اليها فى دراستك ذكر لى احد قرائى ان يطلها يطل برأسه من سطح البناية على البيوت الصغيرة، وكأنها حفر بالنسبة اليه، حفر كثيرة، وقال انها رمز- طريق الحياة. فى الحقيقة هذا هاجس نفسى. الغربة حالة وجدانية تبقى عند الانسان حتى بعد رجوعه الى وطنه، انها نوع من الاستمرارية فى الغربة او الاغتراب.

أنا مقطوم قبل الموعد:

- ولكن من الغريب أنك رجعت الى الشكل نفسه فى «المغاض» وهى روايتك الثالثة.

• عانيت من الغربة فى وقت مبكر، وهذا هو سبب تأثيرها على كيانى، كنت اشبه بالطفل المفقود عن حليب امه فى فترة مبكرة. أنا طفل مقطوم قبل الموعد. هذا هو سبب انطباعات الغربة فى ذهنى وفى مشاعرى. انطباعات الغربة انغرس فى ذهنى بسبب سفرى المبكر. حتى أخطأ الغربة لها طعم خاص، أهمية خاصة. قيل لى فى مصر مرة: رمضان كريم، فاجبتهم أبوه، بينما كان المفروض أن أقول: الله أكرم، وأنا أذكر هذا الخطأ.

وأود أن أقول أيضاً، إن الغربة موضوع رومانطيقى عاطفى تتجسد فيه تجربة الموت. لأن الغربة تعنى الارتباط بالصير، تعنى الانقطاع والتحول من حياة الى أخرى واعتقد ان الغربة فى تاريخ الأدب العربى القديم مكانها مثل قصص السندباد وغيرها التى تتحدث عن الابطال الذين يسافرون الى بلاد غريبة للغربة عندنا مدلول شعبى فى الأدب العربى

-اعتقد أنك كنت متلبسا فى الغربة قبل سفرك من العراق؟

• هذا صحيح أنا كنت أريد الدراسة فى دار المعلمين العالية ورفضت بسبب ضعف بصرى بينما

قبل عبد الوهاب البياتى، وأذكر أنى شعرت بالغربة فى قاعة كلية الحقوق الكبيرة وأحسست الشعور نفسه عندما أقدمت للدراسة فى كلية الآداب فى القاهرة، كانت هذه التجربة نوعا من الغامرة، وتعهد أبى بإرسال خمسة دنانير شهريا ولكنه لم يستطع أن يرسل لى فيما بعد. أذكر أنه أرسل الى النقود داخل رسالة!

لم أفكر فى زقاق المدق:

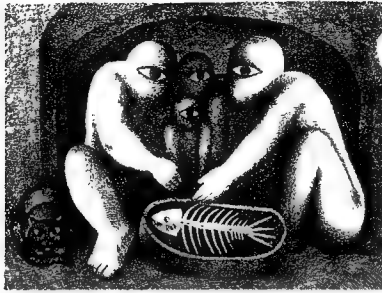
- «النخلة والجيران» واحدة من الروايات العربية النادرة، التى اهتمت بالتراث الشعبى وتفاصيل الحياة اليومية، ومن الغريب أن نهاية الستينات شهدت ظهور مقالات عدة، فى مصر بخاصة تدعو الكتاب الى التوجه نحو التراث الشعبى والقومى.

- فكرت فى كتابة روايتى الاولى «النخلة والجيران» فى ١٩٥٦، وفى ١٩٥٩ نشرت القسم الأول منها أقصد قصة «سليمة الحيازة» وهى عمليا تشكل مضمون الرواية كلها، وكانت لميس زوجة نورى عبد الرزاق تلج على نشرها وكنت اترث.

بالنسبة الى الاهتمام بالفولكلور بالطريقة التى ذكرتها، لم يكن عندى وعى نقدى بالكتابة عن التراث. أنا هنا متأثر بكتاب «طفولتى» لغوركى. فى الحقيقة أن الموضوع هو الذى فرض نفسه على. كنت أريد أن أصور الحى الشعبى الذى عشت فيه. ولا تمكن كتابة «النخلة والجيران» بطريقة أخرى.

هؤلاء الناس لا يعانون من أزمات نفسية بقدر ما يعانون من الصراع مع الطبيعة والحياة من أجل لقمة العيش، حتى الطقس كان يحاربهم، الأمطار كانت تهدد حياتهم بالجوع والمرض، هناك ناس كانوا يعيشون من بيع بضاعتهم المعروضة فى الشارع. كارثة كبيرة بالنسبة «الى فتحية» بائعة الفول: إذا امطرت الدينار، يعنى أنها يجب أن تتوقف عن عملها، وهذا يعنى الجوع.

هذا كله مزوج بخو القصة. لم تكن عندى فكرة لضرورة كتابة رواية «النخلة والجيران». ليست شخصيات تأملية فى معنى أن الإنسان بسبب اللهاث من أجل تأمين كسرة الخبز، ليس لديه الوقت الكافى للتأمل. هذه هى الحقيقة، فهؤلاء الفقراء - أبطال «النخلة والجيران» محرومون وليس لديهم الوقت ليستريحوا ويفكروا بأمور خارج الكفاح من أجل البقاء. فالموضوع هو الذى اختار الأسلوب. وتأثرت بانازيو سيلونى الذى كتب عن القرى. أما «زقاق المدق» لتجيب محفوظ فلم أكن أفكر بها عندما كتبت «النخلة والجيران». كان المفكرون المصريون يعتبرون تجيب محفوظ كاتباً غير جدى على عكس الكتاب الآخرين.



- فى «التخلة والجبران» القوى يأكل الضعيف، والغنى يأكل الفقير، هل هو منطق الحياة هو تصورك الروائى؟ هل هناك علاقة لهذه الفكرة بنيتشه؟

- لم اكن افكر بالضعيف، كنت افكر بالفقراء فقط، أنا محام عنهم، «التخلة والجبران» هو صرخ، ضد من هذه الصرخة؟ لم أحدد ضد من؟ ولكنها على أية حال صرخة ضد الواقع الذى تعيشه شخصيات هذه الرواية.
أنا مقتنع بفكرة تقسيم الناس الى فقراء وأغنياء، وليس لدى فكرة عن تقسيمهم الى اقوياء وضعفاء.

«المحتشمون» هم الاغنياء أما بالنسبة الى نيتشه وكتابه «هكذا تكلم زرادشت» فكنت متأثرا به، واذكر انى قرأته بترجمة بشير فارس وأعجبت بأسلوب الكتابة لابلأفكار. ان المسألة شاعرية لافلسفية. لم أفكر سابقا بمثل هذه الامور.

- فى «المخاض» يشعر القارئ بوجود نهاية قسرية، أرادها الكاتب لها. ويشعر أيضا بوجود مغزى أدبى لهذه النهاية، السائق نورى يحمل ياسين فى المحكمة ... فى هذا الموقف يارس الخيال حضوره، وهو، كما يرى قرائك، يخالف منطق الحياة الواقعية فى الشرق، وفى العراق بخاصة.
وفى لقاء كريم داود ابن محلته «عدنان» الجندى أيضا (كأخيه) يشعر القارئ أنك تدخلت فى الأحداث بشكل مقتعل؟

. هذا مبرر نفسيا: مسافة شيخ يغادر الحياة ليحل محله شاب. أقصد هنا تواصل الأجيال، انه يحمّل ضحيته بيده، كما لو انه اجرم بحق جيل كامل. هذا إحساسبقى يراودنى: اجرمت فى الحياة، ليس عندى قناعة باننى عملت شيئا، لم أقدم شيئا، أنا متالم. انث تعرض كل الاخفاقات،

اخفاقاتك وجرائمك وظلمك للناس أمام محمة غامضة لاتفهمك، بحيث تفرض حكمها عليك بقسوة.

يمكن الانسان أن يتصالح مع نفسه، مع اخفاقاته، مع جرائمه، ولكن يبقى الحق العام. القاضى الذى لا يفهم الدافع أوالسبب النفسى للمصالحة فيحكم عليك، الحق العام يحكم عليك ويجردك.. هذا نوع من التجريد. اضافة الى ذلك فلهذا الحدث جذور واقعية، اعتقد ان هذا الأمر يمكن أن يحدث.

أذكر أن الحاكم أجبر والدى، وهو من سائقى السيارات القدامى فى بغداد، على ان يحمل شابا فى المحكمة. طبعاً لم يكن والدى آنذاك شيخاً كما هو الحال فى رواية «المخاض». كان عندى فى ذلك الحين شعور بأن جنودنا هم عبارة عن دمي، وهم مسخرون للسلطات والحكام. ولهذا أردت من الجندي ان يقول كلمته. أما الاسم عدنان فلا يعنى شيئاً هنا. إن خالتي كان اسمه عدنان. أنا اتعذب فى اختيار الأسماء.

لست من الكتاب الشرطحيين:

- وفى هذه المناسبة... يقول الناقد ياسين النصير: هذه المحكمة هى محكمة التاريخ فالطبقات تحاكم بعضها هنا؛
• لا أؤمن بهذا الكلام. لم أفكر بمثل هذه الأمور. ولا اعتقد بوجود مبررات لها. لم تخطر ببالي مثل هذه الأفكار عندما كتبت «المخاض». أنا لا أحب هذا النوع من النقد؛ بورجوازية صغيرة. طبقة عاملة الخ.. قد يكون له أهمية تفسيرية ولكنه لا يؤثر على كتاباتى.
- فى «المخاض» تمأشيت ذكر الصين، فأشرت إليهاب «الجنون» أو «هناك».
- صحيح، هذا مجرد نوع من التعمية، بهذا الشكل تكون أحداث الرواية أكثر تشويقاً ورومانتيكية، أفضل من التشخيص. قد يكون السبب سياسياً لأننى لم أرد أن أشير الى الصين بالذات.

- من الواضح أن روايتك الاربعة «القربان» اتخذت الشكل الاستعارى المجازى أسلوباً لها لطرح أفكار الروائى، ولست هى الرواية الوحيدة ولا الاولى وليست الاخيرة، وهناك روايات عدة اخذت هذا الشكل، وتكون النهاية مطابقة لأفكار الكاتب، فإذا كان الكاتب متفانلاً عمد الى استخدام النهاية السعيدة: التقاء الأخيار وانتصار الخير على الشر، والعكس صحيح وهذا نادراً ما يحدث فى الأداب.

وحسب مفاهيم - هذا النمط من النتائج الروائية فان نهاية «القربات» يجب ان تكون

سعيدة. هذه هي النهاية الوحيدة الملائمة لمسار الأحداث الروائية منذ بدايتها، والخيال الابد.

يسمح لمثل هذه النهايات، فما سبب ترككم النهاية فريسة للغموض؟

- في القربان» وفي كل رواياتي الأخرى لم تكن عندي فكرة، أقصد لم تسيطر على فكرة... فكرة الوصول الى هدف. اذ بعد تحقيق الهدف يحصل فراغ. الفكرة في الرواية عبارة عن محرك، دفع، الحياة ليست راكدة، ليست اسنة، الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها تتحرك التحرك يكون صاعدا كصعده الخطء أنا لا احده، ولا الفكرة.

... ان البقاء على هذه الحال غير ممكن ويجب ان تتطور الحياة حتى عبد الله أحد أبطال القربان» حاول ان يتطور على رغم غيابه، ولكنه تطور شكليا فنقل المقهى الذي أصبح مالكا له بالصدفة، من محل خرب الى منطقة جيدة وجديدة على شاطئ نهر دجلة، وكان يعمل على تغيير الأسماء، ويحاول أن يسيطر على الأشياء كلها.

ومن خلاله تشاهد الحياة، ولكنه حكم على نفسه بالفشل والجنون، وأصابه مس لأنه كان لديه منذ البداية «خويطات» (خبل) يضحك غائب طعمه فرمان)، يأسر مخلص ومؤمن بالتطور ولكنه طيب أكثر من اللازم. يحاول ان يجمع أطرافا متناقضة، كان يحب مظلومة في حين يكره صباح حبيبها لأنه ينافس. يتقرب من حسن العلوان، ونتيجة لهذه التناقضات قتل، من قتله؟ غير معلوم. هل هب الله الجنون هو الذي قتله؟ غير معلوم! هل قتله شخص آخر؟...

- أنت كاتب لصيق بالتجربة الشخصية، وعندما يؤلف الكاتب أعماله الأدبية عن تجاربه الحياتية ويلجأ بعد المرحلة الأولى من نشاطه الابداعي، الى موضوعات أخرى كى لا يتوقف عن الابداع، مثل الرواية التاريخية وأدب الأطفال والبحث عن مضامين قصصية من الاصدقاء، من المحاكم وملفاتنا، من الارشيفات والخ.

هل استعرت مضامين لقصصك من اصدقائك؟

- سؤالك يذكرني ببعض الكتاب «الشرطييين». هناك كاتب شرطي يكتب رواية في اسبوعين! فالعمل الروائي بالنسبة اليه كالشرطي، هو أيضاً يأخذ من حياته ومن تجاربه ما يريد، ولكنه يفتن كل شيء مسبقا. وهذا النوع من الروائيين موجود في أوروبا وأميركا بخاصة. هناك كاتب فرنسي ألف رواية في اسبوعين، وكاتب سويسري ألف رواية في فترة قصيرة واعتقد أن رواية الجائزة لأحد الكتاب السويسريين ينطبق عليها سؤالك فهي حصيلة معلومات مأخوذة من الملفات والارشيفات والخ. وهذه الطريقة من العمل تحتاج الى فترغ تام، وأنا كما تعلم لا يمكن لى

ان اعمل هذا لأسباب أخرى، اضافة الى ان الترجمة تأخذ كل وقتي. كتاباتي النابعة من الداخل هي التي لها اليد الطولى. أنا فى حاجة ماسة الى الوقت، والترجمة تقتص كل الوقت. أما بالنسبة الى المضامين المستعارة من الاصدقاء فصحيح أنا أسمع ما يقترحه على الآخرون، ولكنى لم أحصل على معلومات نافعة دائماً. أنا ألتقط حكايات عفوية من اقارب الناس.

قلت لزهير الجزائرى كاتب عراقى مثلاً: إحك لى عن شخصيات وأقعية، فحدثنى لمدة ساعتين عن شخصية لم أستفد منها الا القليل. أستطيع أن أبني من شىء معين قصة، وأجعل هذا الشىء منطلقاً لى فى ذهنى.

الملاح اخذها من شخصيات عدة. أصدقاء، أقارب، من الصعب ان تقول ان أحداً ما عطانى فكرة أو قصة لرواية. قد تكون «حشوات» حصلت عليها من آخرين فدوتها.

فى خلال كتابتى لرواية جديدة (يقصد المرتجى والمؤجل) أعانى من مشاكل كثيرة، وكلما أسأل الاصدقاء عن بعضها - وهى تخص المضمون وعلاقته بالحياة يقدمون لى اجوبة، لا أقتنع بها.

فى ما يخص شخصية المعلم فى رواية «القربان» لانكر أن «رشيد وشدى» كاتب عراقى حدثنى عن حادثه «نشل» (سرقه) حبوب الاسهال، قد يكون حدثنى عنها... أما البطل فشكلته من أبطال معينين وجمعتهم، وصورت هذه الشخصية بشكل أدبى. لمحة معينة واحدة ابني عليها شخصية أدبية أخرى.

مرة سألت ضياء نافع (كاتب عراقى)، وكان وقتها قادماً من العراق، من هو جارك؟ إحك لى عنه فقال لى: هذا كذا وهذا كذا والخ، وحدثنى عن واحد مجنون يذق جرس الجيران ويهرب. فى روايتى الأخيرة جعلت الشخص تائها ومفلسا والناس يضجرون منه، طورت هذه الشخصية وأصبحت لدى ذات بعد آخر.

فى سياق الرواية يأتى اليه احد المدمنين على سياق الحبل ويقول له: تعال، أنت مجنون ومفلس والناس تكركهك، تعال معى، الى السباق ستجد فرصة للربح. استفدت من تفصيلات أعطانى إياها ضياء نافع. كان المجنون يعيش عند جدته، يسرق النقود التى كانت تجمعها (تكاليف دفنتها). ويستخدمها فى الرهان ويصبح عنده ستمئة دينار، يصبح أنيقاً، يلبس الملابس الجديدة، ولكنه يبقى يذق الجرس ويهرب متخفياً كالأطفال، الا ان الناس لا يملون منه، بل بالعكس يطلبون منه المزيد، وفيما بعد أصبح يكره دق الجرس.

أريد أن أخلق رجة،

هل تفكر بموقف النقاد والقراء والفئات والجماعات السياسية قبل الكتابة؟ هل توجه عملك الأدبي الى مجموعة معينة من الناس؟

. فى الحقيقة ان للرأى النقدى تأثيره على وأنا لا أسخر من الآراء النقدية، ولكنى عندما اكتب رواية لا افكر برد فعل الجماعات والاحزاب. أنا اضع القناعة أولا، واعتقد ان الفكرة يجب ان تحدث فعلها. أنا طبعاً لا اضع أمامى أن اكون أدبياً متنبهاً بالمفهوم الضيق، متنبهاً الى حزب معين.. المهم أن اكون مخلصاً للفكرة التى أطرحها وهى تبرر نفسها ويجب ان تدافع عن نفسها. هنا لا اهتم بموقف أى حزب مع احترامى الكبير للأحزاب الوطنية.

وإذا كان العمل الأدبي مفتعلاً فسيلقى در فعل سلبي وتظهر احتجاجات ويصدم الناس، أما إذا كان النتاج واقعياً وحقيقياً فان رد الفعل من قبل الاحزاب سيكون طبيعياً وهادئاً حتى إذا كان التصوير الأدبي غير منسجم مع مواقفها.

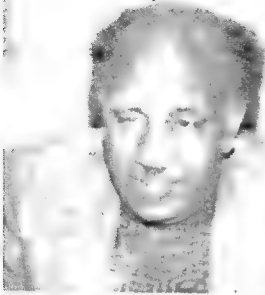
أريد ان أخلق رجة عند الناس ولكن لا أريد ان استغل عواطفهم السياسية والحزبية.. هذا لا يخطر على بالى.

وكتاباتى غير مرتبطة بالموضات والبدعات الجديدة.. أنا بطبيعتى لا اميل الى هذا النوع من الكتابة. أنا كاتب سياسى ولكن ليس بالمعنى الضيق، بالمعنى اليرمى. أنا مع الفكرة الاجتماعية والسياسية

. الأدب مرتبط بالحالة الاجتماعية، بالفكرة السياسية التى لها لبوس سياسى، ولا يمكن ان تنتج أدباً اذا لم تكن مقتنعا بالدلول الاجتماعى للظواهر السياسية. وأحياناً تكون الظاهرة الاجتماعية بحد ذاتها فكرة سياسية وانعكاساً للظاهرة السياسية.

جیلی عبد الرحمن فی آخر حوار قبل رحيله: استلهموا من الشعب الجمال والحكمة

أجراه: كمال أبو النور



جیلی عبد الرحمن واحد من كوكبة الشعراء العرب الذين قادوا ثورة الشعر الحديث (الشعر الحر) في أوائل الخمسينات في الوطن العربي. وحينما رحل عن حياتنا في الأسابيع القليلة الماضية، كان قد خاض صراعين مريرين طويلين: الأول مع الشعر والغرب والحياة والأسفار والمبادئ والزمن. والثاني مع المرض، حيث عاش الشهور الأخيرة في معهد ناصر مريضا بالفشل الكلوي.

عاش جیلی عبد الرحمن حياة مليئة بالأسفار؛ ولد في السودان، وعاش في مصر، وتنقل بين هذين الوطنين (مصر والسودان) وبين اليمن والعراق والجزائر والاتحاد السوفيتي.

آمن بالفكر التقدمي وبالجماهير الكادحة، وحلم بغد للإنسان أكثر جمالا وعدلا وحرية أصدر أول أعماله الشعرية عام ١٩٥٦ (بالاشتراك مع تاج الحسني) بعنوان «قصائد من السودان». ثم قدم كتابا سياسيا هاما بعنوان «المعونات الأجنبية وأثرها على استقلال السودان».

فى عام ١٩٦٥ قدم (بالاشتراك مع نجيب سرور، مجاهد عبد المنعم مجاهد، كمال عمار) ديوان «أغاني الزاحفين». وصدر له عام ١٩٦٧ ديوان «الجنود والسيوف المكسور». وله تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب ديوان «بوابات المدن الصفراء»، لعل هيئة الكتاب تنشره الآن، بعد أن فات صدوره فى حياة شاعره.

وترجم العديد من الاعمال: مختارات شعرية للشاعر الروسى كوناييف، ملحمة شعرية لرسول رحنا شاعر أذربيجان الحائز على جائزة ستالين، مجموعة قصائد لشعراء الحرب العالمية الثانية (بالاشتراك مع ماهر عسل وأبو بكر يوسف)، مختارات للشاعر باريزتشيوف. وكتب ونشر وترجم- من واقع عمله كمحاضر فى جامعات موسكو والبلاد العربية، بعد حصوله على الدكتوراه من جامعة لومومبا، العديد من الدراسات الأدبية والثقافية.

ولد جيلى عبد الرحمن فى جزيرة صاى بالسودان فى بداية الثلاثينات، وهاجر مع والدته صغيرا الى مصر، حيث كان ميلاده الأدبى، التقى فى القاهرة بالأديب الراحل فاروق منيب، وشارك مع الأدباء المصريين فى نشاط رابطة الأدب الحديث. وعمل فى صفحة «المساء» الأدبية، تحت إشراف د. على الراعى، وفى الصفحة الأدبية بجريدة الشعب تحت إشراف عبد الرحمن الشوقى.

ويقول الكاتب جلال السيد: «لقد أحبنا جيلى، وعشقنا السودان من أجله، ومن أجل من عرفناهم من السردانيين، النقاء والطهية والود والوفاء. كان جيلى مفهوما فى علاقاته الإنسانية، لم يهتضب أحدا، ولم يخاصم أحدا. نسمة ولينة، ودع، هادئ الطباع. كان أحد مجموعة من الشبان يحدوهم الأمل أن يفعلوا شيئا لوطنهم ويساهموا فى ثقافة حقيقية. وافترط العقد. فقد غاب وحيد النقاش، ورحل فى القرية فاروق منيب، ثم نجيب سرور، وعبد المحسن طه بدر، وتفرق البعض واشتعلت الرموس شيئا وتغير الزمن، وتغيرت النفوس، واختفت جماعات الأصدقاء».

أثناء وجوده بالمستشفى (معهد ناصر)، وقبل رحيله بأسابيع، حيث كان يتم له غسيل كلوى يرمى، كان هذا الحوار الأخير، الذى أجرته معه «أدب ونقد».

- نبدأ من ترجماتك للأدب الروسى، ماذا أعطتك هذه الترجمات؟

وجدت فى محاولة التعرف على أشعار (بسترناك، بوشكين، ليرمانتوف... وغيرهم) أن القصيدة لاتقاس بطولها ولابزخارفها اللفظية، وإنماهى قصيدة محكمة تميزها الرؤيا أو ما نسميه

الموقف من الحياة والمجتمع.

وجدت أن الشعراء الجدد في الاتحاد السوفيتي يطورون تقاليد القصيدة القديمة ويغنونها بالملامح القومية لكل أمة، وهذه الملامح ليست تصيداً لألفاظ أو تعبيراً خارجياً عن عادات، وإنما هي استشفاف للروح القومية.

الغموض المعتم والغموض الشفاف

- هل تعتقد أن للقصيدة دوراً في تغيير حالة الجمود الوجداني والثابت الفكرية لدى السواد الأعظم من الشعوب العربية؟

لاشك أن القصيدة برصيدا التراثي الكبير تؤثر في الوجدان العربي القومى وتغيره وتطوره وتغذيه روحياً. ولكن المشكلة في نظري تكمن في هذا الغموض الذى تحول الى قوالب أخرى بل إلى مفردات جاهزة. ذلك الغموض المفتعل الذى ضيق من أفق القصيدة وابتعد بها عن التجربة الإنسانية. هناك غموض شفاف يؤثر فينا، وحينما نقرأ قصيده من هذا النوع الغامض غموض الحالة الشعرية الشفافة نهنأ تلك اللمسات الحية التى يقتنصها الشاعر فتتوهج في القصيدة أكثر من كل الاستعارات والكنائيات ولا أريد أن أغلق باب الاجتهاد ولاعدنا الى ماقد ثرنا عليه وتخطيناه... فينبغى على الشعراء الجدد ألا يقهوا- مثل الكبار- فى جريرة وضع غيرهم فى قوالب يروجون لها، وبذلك يحدون من انطلاقة الشعر واستشرافة للحياة واغترافها منها، فالحياة لاتعرف القيود والشعر لايقيد.

- من واقع الخبرة الحياتية الطويلة، هل هناك فروق ثقافية بين المتلقى في الستينيات- مثلاً- والمتلقى فى أواخر الثمانينات.. وان كانت فماداعياها؟

إن متلقى الثمانينات أصبح من القلة بمكان كبير، ففي الستينات كان ثمة نواد أدبية ومحافل وسجال على صفحات الصحف والمجلات مما كان يوسع من دائرة المتلقين للشعر. وأنا اليوم أحذر من أن غربة الشعر عن الانسان وعن التراث العربى والشعبى واستغراقه فى المتاحات التجريدية قد تؤثر على جماهيرية الشعر.

لا أصادر التجريب

- هل يعنى هذا أنكم تدعون الى القصيدة الواضحة المباشرة؟

اطلاقاً .. وإنما ادعو الى أن تكون للقصيدة رؤيا.. وأن تشترك في التغيير الحضارى والروحى، والا تنزلق وراء الزخارف التى أصبحت هدفاً فى حد ذاتها، فتخرج من أسر القافية الى أسر التداعى اللامتناهى الذى لا يكاد يعيه الشاعر نفسه. فهذه الموجات عرفتتها أوربا شرقاً وغرباً ولكنها رجعت الى الشعر المتحتم بقضايا الناس وهمومهم.. فليست تهمنا «الوان الورود والزهور لكى تكون هدفاً» مع أننى لا أصادر ذلك وينبغى الآن أن نوسع من تجاربنا التى لا تستفى من الذهن أو التجريد، وإنما بالالتحام مع كتل الشعب واستلهاهم الحكمة والجمال منه.

- اذن فهناك الغموض المبرر ببعيدة السيكولوجى والأيدولوجى؟

أستشهد بالشعر الروسى، فقد عاش (بسترناك) (وهو شاعر لا يشق له غبار) فى العهد الستالينى.. وكتب شعراً عظيماً، لا أقول غامضاً ولكن به قدرا من الشفافية والعمق مما تعجز عن الالمام بما يوحى به من القراءة الأولى ولكننا لا نل عن القراءة، لأن فى هذا الشعر حزناً دفيناً ومحاولة لتخبط الأطر المادية والحصار المضروب عليه نفسياً واجتماعياً، وتعبيراً عن الغربة والضياغ وغموض الهدف.. اذن فهذا الاستشراف من الشاعر حول قصيدته الغامضة الى قصيدة مشعة منعمة بالصورة والافكار، وعليه فإن غموض المرحلة لا يبرر الغموض المجدف للقصيدة، لأن هذا الباب الواسع يمكن أن يدخل منه عدد كبير من الأدعياء والأكثر من ذلك تلك المصادرة والمكابرة من هؤلاء الشعراء حين قسموا أنفسهم الى شعراء «الستينيات، السبعينيات، الثمانينات والتسعينات» وكان التاريخ يقفز بنفسه كل عشر سنين !

التعدد ثراء

- هذا يدعونا لسؤالكم حول مفهوم الأجيال لديكم؟

أرى أن الاتجاهات الشعرية المتنوعة تغنى القصيدة ولائحد من انطلاقها إن مايقصنا فعلاً هو وضوح الملامح والاتجاهات العامة التى تضع كل شاعر متميز- بالطبع- ضمن اتجاه فلسفى شعرى.. لماذا؟... لأن الفكرة ليست شيئاً فردياً فقط رغم وجود العبقورية الانسانية والتمايز.. ولكنها موجات متداخلة متواصلة تعبر عن مضمون اجتماعى.

-ألا يفسر ذلك بتحريم الشعر الذى يتناول الطبيعة أو الاحاسيس الداخلية أو العلاقات الحاسرة مثلاً؟

- لاشك أن هذه مسائل إنسانية خالدة.. ولكن الشعر يجب أن يعبر عن باطن الظاهرة وجوهرها وشموليتها.. أى أنه لا يصف خارجياً أو جزئياً وكل شاعر لا يلقى الآخر، لأن كل شاعر- بمعنى ما عالم بذاته ورؤى متميزة وموهبة مختلفة.. وبذلك لا يمكن أن ينطبق -سوعان فى قصيدتين مختلفتين.. أى من شخصين متغايرين، اللهم إلا إذا كانتا تجربتين عارجتين عن الشعر.. فالتنبى يختلف عن ابن الرومى، ويشار عن غيره... إذن فهناك غنى فى الحياة فى إطار الوحدة الإنسانية والعلاقات التاريخية، وليس هناك شئ خارج عن التاريخ أو شئ لا يفهمه إلا عباقرة العباقرة كما يدعى بعض المعاصرين. فينيغى أن يعبر الشاعر عن رأيه تجاه الثورة الاجتماعية المعاصرة أو المرحلة بسلبياتها وإيجابياتها أن كان عبقرها فعلاً ولا يسجن نفسه فى برج متعال ناظراً الى المجتمع من عل على أن يصعد اليه الناس ولكن أنفى تأويل هذا التفسير. أقول إن الشاعر ينيغى أن يتقدم الناس ولا يتخلف عنهم ولا يتزل الى المستوى العام السائد.

السفر علمنى

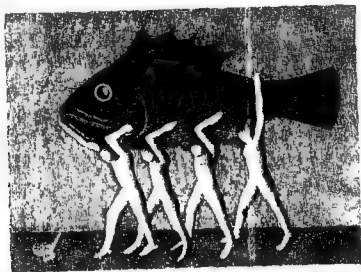
- هل خلقت تجربة السفر متغيرات ومفاهيم حياتية جديدة لديكم؟
علمنى السفر أن أكره التأخر والتخلف، والا تنكفى على الماضى مجترين له.. وأنه يجب أن نتعرف على الحضارة الإنسانية والحياة الروحية الأدبية والا تنقلق أمام التطور، وعلمنى السفر أن أكره الديكتاتورية وسحق إنسانية الإنسان وأجباره على الهوان والتذلل وأكل القمة العيش بالجبين.

علمنى السفر أن البلدان العربية يجب الا تغلق أبوابها أمام أبنائها والا تفرق بينهم حسب أفكارهم

علمنى السفر أن اتحاد الأدباء العرب يجب أن يخرج عن اجتماعاته الموسمية الروتينية.. وأن يتصدى لمشاكل المثقفين العرب وحققهم فى التعبير، ويدافع عن المحتجزين منهم والمضطهدين، ليعلن صوتهم على صوت الحكومات.

علمنى السفر أن الشعر العربى موجات متواصلة متداخلة ينيغى ألا تنمو فى عزلة عن بعضها البعض، وعلى الشاعر المصرى أن يتعرف على اليمنى، والجزائرى، والخليجى... الخ وأنه لابد أن يسمح للكتاب العربى بالعبور مخترقاً الحواجز

هل تعلم أن هناك شعراء حقيقين يوجدون فى هذا البلد أو ذاك.. دون أن يدرى بهم أحد !! فأين وجود المجلة المركزية الأدبية التى لا تنحاز انحيازاً أعمى، وإنما تفتح صدرها للاتجاهات المختلفة من كل بلد عربى؟- أن الشعراء الجدد لا يكادون يعرفون من سبقهم بأجيال ليست بعيدة، ناهيك عن غيرهم فى البلدان العربية فهذا الانفلاق والاستعلاء العزلة سوف يحد من جماهيرية القصيدة وحيويتها وتفاعلاتها، لأن الوحدة العربية لا تنطمس الملامح الخاصة لكل بلد عربى.



القصص:

يورغلن في الخفر؛ منقصر القفاش
استقبال: سعد القرش
فوق مقعد حجري؛ نهيل القط
اغتيال شيخ؛ هدى عباس
كوميديا الموتى؛ عهد السلام ابراهيم

الشعر:

شهيد: عهد المتعم عواد يوسف
برامج المساء والسهرة: عزت الطهرى
الحصار الجميل؛ خالد عهد المتعم

ويوغلن فى الدفر

منتصر القفاش

دائما حينما يفتح دولايه الصغير الاحظه، كيس من قماش أزرق بهت لونه، وفتحته مربوطة بخيط رفيع دقيق يكاد لا يبين. حمله بيديه الاثنتين، ووضعه على سريره السفري المغروش الان بلامه بيضاء، تتناثر على أطرافها ورود خضراء صغيرة، وفي قلبها تستقر ورده عريضه أوراقها، وساقها تنحنى فى شدة حتى تحسب انها ستتكسر.

جذب طرف الخيط فى بطة، يتيح متابعة فراغ العقدة البيضاء وهو يضيق حتى ينحر تماما، أدخل يديه داخل الكيس، برزت قطعة حجرية على شكل رأس مثلث وبإكمال خروجها، بدت وليس لها شكل محدد. كأنها كسرت بقسوة وعنف.

تناولتها منه، وقلبتها على وجهها، كان هناك نقش واضح لفتاة فرعونية، يظهر ثوبها الشفاف الرقيق ملامح جسدها، وتبدو كأنها ترقص، ومن حولها انتشرت زهور اللوتس واستقرت احداها داخل ضفائر شعرها الطويل.

إرتفع صوته، وهو واقف أمام الدولاب، ويفتش فى داخله عن شيء:-
-عشرت عليها منذ سنوات طويلة. كنت مازلت شابا. ظهرت من قلب أرضنا، ونحن نحفرها لبنى البيت. أندھش الجميع وهم يرونى أجرى وأخطفها قبل أن تهشمها الفأس. أردت أن يقاسمونى حبها كلهم، حتى شعرت برغبتهم، فحببتها وجعلتها بعيدة. كان فكرة بناء البيت بزغت فى حياتنا، لتصبح خطوة نحوها.

جلس أمامي، ووضع على ركبتيه شنطه جلدية كبيرة. فتحها وأخذ يفتش في محتوياتها في حرص شديد.

لا يعرف السكان أشياء كثيرة عنه، استأجر الغرفة التي في السطح منذ سنوات، وكان يخرج مرتديا سترة السوداء القديمة، وقد ظهر حشو ياقعتها، وبنطلونه الأزرق المخطط بخطوط رفيعة ودقيقة.

كنت قد سكنت الشقة التي تحت غرفته وفي يوم وجده يكلمني. ورحب بقدمي وأكد لي أنني أحسنت اختيار المكان. وحينما رفعت وجهي، وجدت ابتسامة خفيفة فوق وجهه. سألتني مباشرة هل سأظل أسكن الشقة بمفردى؟ أجبت لفترة طويلة، قال إنه ينتظر زيارتي له وفي أقرب وقت.

في البداية كان كثير الحديث عن غرفته. يضيف لي كل شيء فيها وكأنني لا أراه.. ويطلب مني أن أدقق في أشياء أهملها. في كوب مكسور، وجه مرسوم على حائط الغرفة، أسلاك نحاسية يعرفني أنها أوتاراً له قديمة. واستغرقه في الوصف يكسبه دائماً وجهاً أحبه. وأتقن أن يبقى، ولا يذوب في لحظات صمته الطويلة.

قال وهو مازال ينظر في داخل الشنطة ويفتش:-

- قالل أبي اتركها أريدك جوارى. حاول كثيراً أن يأخذها مني ليقذفها بعيداً رفضت. كثرت محاولات، فسافرت.

صمت وهو يفتح كراسه بدون غلاف، اصفر لون أوراقها واثنت أطراف بعضها ثم قال:-

- طلبت منهم أن يزيدوا عمق الحفر. كنت أعرف أن هناك أخريات مثلها. هناك، رفضوا. قال أبي نريد الدار. كنت أحر بعد أن ينأوا. كن مبتعدات جداً. ولم أصل

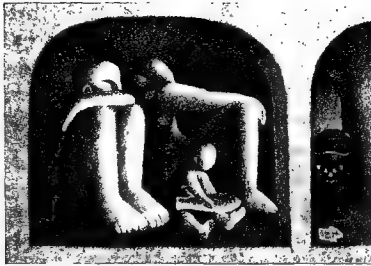
تناول ورقة مطوية من بين صفحات الكراسه. فردها. نظر فيها قليلاً ثم ناولها لي. امرأة عارية تماماً. تعقد ذراعها فوق رأسها. وتفتح عينيها على اتساعهما، وعلى صدرها موشوم اللوتس والفتاة الراقصة. وفي أسفل الرسم كتب بحبر أزرق بهت لونه بمرور الزمن.

- رسمتها منذ سنوات بعيدة. لا أتذكر متى. لكن ساعة الميدان كانت تدق بشدة

أشار ناحية الوجه المرسوم على الحائط المواجه للدولاب. وقال:-

- حاولت رسمها هنا. راوغتني وتسريت من بين يدي. كنت أخاف أن تتلاشى وتغور داخلي.

وانتهبت في لحظة. وامتلكتها على هذه الورقة. أريد أن تعود هذه اللحظة، لأحفرها على الحائط



مكانها هنا وليس في الأوراق.
أخذ الرسم، ورفعها الى أعلى. كادت يدها تصطدمان بمصباح الغرفة الصغير المتدلى من
السقف، وبدا وكأنه يريد رؤية شيء داخلها. ارتفع صوته:-

- عشقتها مثلي؛ لم تكن كالآخرين. كانت في البداية تطيل النظر إليها. ثم انطلقت تحكى
عنها. كانت دوما تراها وهي فوق زهرة اللوتس التي تغطي مياه النهر. تحكى واستطيع سوى
الصمت وتأملها. روت لى كيف رأتها، وهي تركض في الشوارع وتعانق الجميع. ثم عادت قبل
الغروب لتسبح طويلا في النهر. وقفت أمامها عاجزا عن الكلام حينما طلبت منى أن أحفرها فوق
صدرها.

ارتعشت يداى قليلا ثم انسابتا فوق الصدر. وسألتها ودماء الحفر لم تحف بعد. كيف فعلت
هذا؟ أجابتني قبل أن تغيب. لم تفعل أنت. بل هى
- كيف التقيت بها؟

- هى التى أتت، طرقت الباب. كانت تعرف المكان جيدا، حدثتني قليلا عن صعوبة الطريق.
ثم سألتني عنها. لم أمنعها وهى تفتح الدولاب. وتأخذ الكيس وتخرجها. قالت أن أخريات مثلها
سيأتين. كلهن يعرفن البيت لكن فى انتصار لحظتهن
- لماذا غابت؟

قدد فوق السرير، وأسند رأسه على حافته المعدنية. ظننت أنه سيصمت ولن يجيب. ارتفع
صوته:-

- فى البداية لم أفهم. لكن الان أشعر أنها تحب البلاد عارية الصدر ليرى الجميع هل ستانى
ثانية؟ لن تذهب الا الى الذى لم ير. عرفت عنها أكثر منى. لقاؤهما وافتراقهما ومضة لكنها
كانت كافية للقاء لاينتهى

قال بعد أن طوى الورقة. وضغط بأصابعه على حافة الطية:-

- أثق أنني حفرتها على صدور الكثييرات. لكن لا أعرف متى وكيف. فقد أجد الدم يغطي يدي. وفقط أرى في ركن الغرفة إحدى وريقات اللوتس، في لحظات أشعر أنهن متحصنات بجدران هذه يراقبني وأنا أحيأ معها.

اندفع هواء ليل الشتاء البارد، حينما فتح شباك الغرفة المظل على الشارع، أخذ ينظر الى الطريق. وبين حين وآخر يتنفس بعمق كأنه يريد ملء صدره بالهواء. شعرت أنه دخل في صمته ولن يتحدث قلت:-

= سأنزل. سأراك غدا

قال وهو يلتفت الى في يده:-

- أنتظر لحظة أن يأتين جميعا. سأطلب منهن أن يحفرن فوق صدري ويوغلن في الحفر. لن أتالم. سأصمت تماما. وربما بعدها أجرب البلاد. وربما أعود الى البيت.

استقبال

سعد القرش

هى ليلة العيد الكبير...

كل الليالى الفائتة، ماكان لها طعم، أو لون، أو رائحة.

هى ليلة عيد المرق.. رائحة اللحم الطازجة، تتغلط من تحت أعقاب البيوت، والنساء مشغولات بالطبخ... أمى لم تذبح لنا شيئاً.

كل الليالى الفائتة، كانت تنحشر فى طيات الظلام، فلا يبدو منها شئ. الليلة متعددة الألوان.. الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر. ألوان تطير من داخل المصابيح المصفوفة، تغطى سماء الوسعاية، ثم تنسكب فى أفواء الحارات القريبة...

ليلى لها شأن آخر..

أبدأها بإحضار جلاب العيد، و...

لكن أمى دست فى يدي كيسا، وأمرتني بالذهاب الى خالتي... تمر، وحلوى، لزوم العيد. وإياك أن تفتحيه، ولا تمر على الفرح، العيال هناك شياطين، يخطفون منك العمر والحلوى، أو تشغل بالحارى والغوازي، وينسلت من يدك الكيس. هزت رأسي لامباليا كزت على أسنانها محذرة:

- اسهر فى الفرح للصبح، بعد ماتروح لخالتك افكر إن بكرة العيد، فلا تجلب لنا خناقات مع العيال.

* * *

كيف أصل الى البيت، وهو مدفوس فى الظلام، فى ذيل الحارة البعيدة؟

لوقلت لأمى إنتى لم أدخلى لإمرة واحدة.

بعد زواج خالتي بيومين، أخذتني أمي معها، أمام الباب توقفت، كنت في غاية الكسوف، حاولت معي فرفضت. حطت «السبت» المغطى بالشكير، ورائحة ذكر البط المحمر يوقظ النيام. حملتني، ودخلنا..

العروس... خالتي... أعطتني شيكولاته، وعيني لا ترتفع عن ذكر البط المحمر، لأن أمي لم تترك لنا إلا المرققة

ثم إنها ابتسمت لأمي، وصار وجهها أكثر توردا، ضحكت أمي وغمزت الي بعينها، فداريت ارتباكى بمزيد من النظر الى ذكر البط المحمر. كيف أصل الآن اليه؟!

في الطريق، نسيت تحذيرات أمي. انجذبت الى الوسعاية.. الأنوار الملونة، الخيمة الواسعة، غناء بعيد للنساء تخنقه المزامير وزعيق العيال وقفت- منحنيًا- لصق الجدار، جذار الخيمة، ورميت عيني، من أحد الثقب، فوقعت على غاغة كبيرة.. رجال كبار بشوارب وعيال صغار... الشيخ غزلان، منشد الموالد، يقف وراء رجال، يتفخون في المزامير، ويضربون الطبول، فيرقص الشباب!

طلقه مفاجئة من مسدس.. هزني اكتشفت سقوط الكيس فوقعت فوقه، وضعته في حجري وقعدت، واحد من أهل الفرح يروح ويجبى في الزحمة، يرش قطع الشيكولاته، والابتسامات على الجميع، تهامس العيال قالوا إن أهل الفرح سيأتون بالاكل، آخر الليل.. اكل لا يحملون به في بيوتهم.. اللحم هبرير بعد منتصف الليل، تثقل رعوس العيال. ويسرقهم النوم، فيأتى من يصرفهم بالعصا، وبأكل الكبار والمدعورين... ..

بعد رجوعي من المشوار، سادخل وأكل وحدي بين الكبار..

* * *

أنادى ولا أحد يرد.

أوارب الباب.. أدخل ، متجها الى حجرة ذات ضوء مختنق، عن يميني فريد وهمسات ورائحة صنان، أقف على العتبة.. خالتي الشابة، التي كانت جميلة، تنتقل من هنا الى هنا، شاحبة العينين، لاتراني، ذبل ورد الحدود فبدت أكثر اصفرارًا. زوجها الشاب يسعل، فيتنفص رأسه وبطنه المنتفخ، وقدماه، يسيل ماء رمادي لزج على جانب فمه. فتقوم هي مسحبه بالقوطة.

- مالك يا نظري.. عين وصابتك

عيونه متحجرة ،لها أنفاه واحد، وجه خالتي خيوط من عرق مفسولة بالدموع، تلقى رأسها على صدره وتنام ثابًا فلا اسمع إلا دقات قلبي

- «القلة» يألم الحجير

تصحو من نومها العميق المفاجئ

- حاضر يا أمي

تفتش في الحجرة عن الماء، تصطدم رجلها بزجاجة دواء، تنعشر قطع الزجاج تحت السرير، فتصرخ المسكينة.



- يامصبيتي

نتلوي، وهي تبكي، تقد يدها تحت السرير، تمسك بقطعة قماش، تكتم بها خيط الدم، وزوجها مشيت النظر على لاشئ، قبل أن أنادي.. أعرفها بحضورى، أسمعها تكلم نفسها:
- بكرة العيد الكبير...هه..العيد؟.. بكرة يوم القيامة.

تسبكت لحظة. أقول بسرعة:

- ياخاله

- تعال يا حبيبي

أعطيها الكيس، تبعده في الركن، كأنها لم تره.

- «القلة» يا أم الحثير

- حاضر يا أمى.. حاضر

أذكر أن حمايتها لاتسمع، تشير خالتي الى قلة الماء، ثم الى الفرن، أقترب بالماء.. تقترب منى رائحة الصنان، والعجوز تزحف- جالسة على فروة مبتلة- نحوى، أمر اليها يدي، فتمد يداها فى اتجاه آخر، وعيناها مغمضتان..

أعود بالقلة، أقف على عتبة الباب.. خالتي تقف على رجل واحدة، والأخرى مربوطة بالقماش، مرتفعة عن الأرض، ترفع رأسه قليلا، توسده ذراعها، وتصب ملعقة بها دواء فى حلقه، فيرغى ويزيد.. تمسح فمه، وتتهند

يمسك يدها، ببطة يسحبها الى فمه.. يقبلها. تقبل يديه.. تقبل جبينه.. تسلم رأسها الى صدره..

أدخل صامتا، ثم أقول مترددا:

- أمى تسلم عليك.

لاأخذ يرد، أعود- بظهري- الى الورا، على أطراف أصابعى، أخرج، من الحجرة.. من الدار، دون أن يشعر بى أحد.....

فوق مقعد حجرى

نبيل القط - المنصورة

ما أذكره، أننى قمت من النوم مغزوعا، عملت شايها ونزلت بسرعة، الرجل عند البوابة، وقف، مد ذراعه أمامي، وقال الكارنية، فتشيت، فى جيبي كثيرا، وكنت مضطربا، ولم أجد الكارنية، فأبلىنى مجدى فى مدخل الكلية، وبدا أنه عائد الى البيت، قال: «محاضرة خرا... احسن إنك ما جيتش. وامسك ذراعى، سألنى إن كان هذا القميص جديدا، حكيت له عن العسكرى وزعقت وشتمت. صمت قليلا، ثم هز رأسه: ياراجل... سييك، وأشار بيده: «هدى هناك». قلت: فين؟! قال: أهه هناك أهه.

حاولت أن أقامسك. قررت أن أبدا طبيعيا حتى النهاية. مددت يدي، قلت: صباح الخير. أحسست يدها دافئة ومريحة. حاولت أن أحتفظ بها قليلا. تأكدت أن ليس فى رأسى شيء. كانت هدى تلبس بلوزتها البيضاء بزهورها الحمراء الصغيرة، على جيب كحلى لم أراه من قبل. ابتسمت قلت المحاضرة خلصت. هزت رأسها: أه وبدا وجهها منورا وشعرها الغزير أسودا ولامعا ويدي مدهلة الى جانبي، أحسها. وعاد العبق القوي يهزنى. لو أريح، وجهي، لحظة واحدة، هناك وسط الخصلات السوداء الدافئة وفجأة قالت: ممكن نقعد.

إنتهيت وسرت بجانيها. كانت الشمس تملا المكان ورأيت الظلية يتمشون فى حوش الكلية. خلعوا البروفلات بعدما خدعتهم الأرصاد. ومطر أمس عمل تجمعات كثيرة من المياه، حتى أننا إضطربنا للدوران أكثر من مرة كي نصل الى أحد المقاعد الحجرية.

سقطت خصلات من الشعر على وجه هدى. أزاحتها بيدها وسوته للخلف. وقالت: كنت عاوز تقول حاجة. ضغطت على جبهتي بأصابع يدي قلت: آه كان فيه موضوع كده». ثم سكنت تماما وساد صمت. أمامنا تقريبا قعد ولد وبنت. البنات حطت رجلا على رجل، وشبكت يديهما حول

ركبتها لاتنظر الى شيء والولد جذعه كله ناحيتها. يتكلم بحماس، ويشبك يديه ويفصلهما عن بعض. إلى اليمين تجمع الطلبة أمام كشك الأمن الغذائي. ياكلون السندوتشات ويشربون الشاي، ويضحكون بصوت عال. أزعجني كثيرا، أنهم ينظرون إلينا وأحسست أنني لابد، وسأتكلم الآن. رفعت هدى رأسها، ومالت الى الوراء. قالت أنها ربما تتحجب قريبا هزتي المفاجئة. لويت رقبتي ناحيتها، ونظرت الى شعرها مستنجدا قلت بسرعة.

إنني سمعت أن الحجاب يسقط الشعر. طرفت هدى بعينها وهزت كتفها. لم تتكلم وندمت كثيرا على أني قلت ذلك.

علت ضجة أمام الكشك إبتعد ولدان وهما يدوران حول بعضهما. ثم تزحلق ولد منهما، ووقع على الأرض. تجمع الاولاد حوله، وراحوا يصفقون و يضحكون. إبتسمت هدى وقالت: مزاحهم حلو. قلت آه.

قبضت البنت على إصبعها بأسنانها، واعتدل الولد وراح يهرش في رأسه وهو ساكت. حكيت عن العسكري والكاريه. قلت اني قلت له أبوك وأبوريسك رفعت حاجبيها وعضت على شفتيها قالت إن هذا خطأ. وفجأة رفعت إصبعها أمام وجهي، وعلا صوتها. قالت انها قرأت في الأهرام أن الحجاب يحافظ على الشعر. قلت بصوت خافت: جاييز.

خلعت هدى نظارتها. بدأ وجهها حلو أكثر. وهزتي عينها الصغيرتان. راحت تربت على الشنطة بأصابعها الدقيقة، التي أعرفها جيدا أعرف كيف تنساب مستوية بسيطة، أعرف انحناءاتها وفراغاتها وأعرف أطرافها المقوسة، المقصوفة بعناية، والمحالية من الطلاء وأردت أن أحكي حكاية، اعتذلت ناحيتها لاحظت أن شيئا أخضر يلمع فوق جفنيها وانزعجت، إستدريت بعيني الى بقع المياه، والولد والبنت أمامنا كانا صامتين الآن والكلية كلها بدت صامته وخاوية سألت هدى إن كانت هناك أخبار عن أشرف. عادت برأسها الى الوراء وتنهدت. قالت «والأخبار يعني هتيجي مين؟ ثم فتحت الشنطة، أخرجت منديلا، ومسحت وجهها. لم أستطع أن أعرف إن كانت تبكي أولا.

قام الولد الذي أمامنا، ووضع يديه في جيبي بنطلونه. قامت البنت ومسحت على فستانها من الخلف. ودست يدها في ذراعة، وأجهها ناحية الخروج.

لاحظت أن هدى شاردة تماما. قلت آه.. وحتى فين؟ أخذت نفسا طويلا. قالت بهدوء: هنا. فردت يدها وخبطت بها على الشنطة. وقفت وقالت أنا ماشية. وقفت وأخذت اللعب في أصابعي قلت بصوت خافت لسه بدري. لكنها حولت رأسها الى اليمين قالت بغضب تقريبا لازم أمشي. سبكت ومشيت معها حتى ركبت الاتوبيس وقالت دون أن تبتسم: باي، فرفعت يدي وقلت : مع السلامة.

اغتيال شبح

هدى عباس

الجبأتى أصوات الغضب الصارخة الى غرفتى ولم أكد أدخلها حتى أعترائى دوار شديد. أنه هنا بوجهه الشاحب الجامد وعينيه المصويتين الى عقلى كسيف مسموم. أصوات الغضب بالخارج تتجاوب مع نظرات الهلع فى عينيه أكور قبضتى تجاهه مهدداً لكنه لا يعيأى.

أسمع وقع خطواتى على الممر المظلم الكتيب وهناك أرقى على أول مقعد خال. أركز نظراتى على قدحى حتى لا أواجه النظرات من حولى هو الوحيد الذى أفضيت اليه بسر الشبح القابع فى غرفتى صدمتى إبتسامته اللامبالية. رجوته أن يقف بجانبى

- تساعدنى

- أساعدك

- على قتله

- على حيه

- ماذا؟

- مع السلامه

...

والآن أواجهه بمفردى دون اللجوء الى أحد وحيدا فى غرفتى. أتقدم. يتقدم يتضام. بهتز أمام ضربتى، ترتفع الأصوات الغاضبة بالخارج، يتفجر القهر بداخلى، يترنح أمام ضرباتى المتلاحقة، ينشطر الى عشرات مئات الالاف من الأجزاء، تتفجر ينابيع الدماء تروى طمعى، تتحول الأصوات بالخارج إلى أقدام مهرولة ولكن لن ينفذه أحد منى. ويختفى الشبح لثمتلىء الغرفة بالآف الأشباح وآلاف القطع المتناثرة من زجاج المرأة

كوميديا الموتى

عبد السلام ابراهيم

متأبطاً قطعة قماش بيضاء جعل يصعد حائط الجبانة المرتفع.. هبط... مش ناظراً تحت قدميه.. يتفادى القبور المبنى فوقها هرباً.. المكتوب عليها والمطلبة بالوان مختلفة.. والقبور التي تساوت بالارض.. المحفورة بمخالب الكلاب والمهدمة.. وبينما كان يحدق في تلك التي ليست عليها علامات.. أوطوب مرضوص كادت قدمه أن تنزلق في احداها.. بشهقة عالية خاطفة سحبها..

خلف الحائط الواصل من (المراكبه) التي يجلس فيها المنتحبون، والذين يجمعون الكعك الاصفر، والذين يتخذونها ماوى، واللاتى يردن الانجاب جعل يهبط ببطء واضعاً قطعة القماش الابيض فوق كتفه.. انغرزت قدماه النحيفتان في التراب الاسود بدون أن يشعر..

- ليلة القدر فيها كل الخير

ما إن كان ابوه يرتل تلك الكلمات، يشعر بأن سائلا حيويًا قد سره في جسده وعاد ينبض بالحياة.. وزال الجفاف الذى امتص دمه.. كان ينظر الى السماء منتظراً أن يراها.. أو أن يرى طائرا يحلق فوق سماء البيت ويسقط قطعاً من الذهب. ولما كانت عيناه لاتقدران على مقاومة السهر، انكفاً على وجهه ونام.. عندما استيقظ فى الصباح.. نظر الى حوائط البيت المهدومة التى امتلات بالجحور.. والشقوق وكأنها قد اصبحت عتيده وبنيانها صلب.. وجد كل شئ مكانه.. بحث فى الاواني وكأنها امتلات بالنفود.. أو بالذهب.. أو بشئ يأكله ولم يجد..

* * *

الكلاب الضالة ذات الشعر الكثيف الرث تعوى.. وتعدو وبين انيابها عظام متباينة الطول..

بعضها يحوم حول القبور التي تساوت بالأرض تحفر.. لكنها تنيش حول تلك التي بنى عليها
وطليت باللون.. تابع بعينه مايدور حوله.. ساقاه منحسر عنهما جلبابه.. النمل الصغير والدور
الاحمر جعل يصعد ساقاه.. ويختبئ في الشعر المتكاثف بهما.. وبعض الحشرات صعدت فوق
ظهره

- كفاية الواحد ياكل لقمة صغيرة ويشرب عليها فيه ويتام
كان ابوه يقسم مابقى من الخبز بين الصغار الذين انفرجت افواههم.. والتصقت بطونهم من
خوائها.. لكنه لايبقى لنفسه شيئا يتقوت به.. سألوه عن نصيبه.. قال لهم انه ملابطنه
زحفت اشعة الشمس حتى ركبتيه.. علت حتى بطنه.. فوجهه الذي ازداد احمراراً وتفاطرو منه
العرق.. النمل والدود المختبئ في شعر ساقيه هبط تدريجيا هاربا من لسعات الشمس.. العرق
تساقط من فروة رأسه.

* * *

عندما استيقظ ذات صباح.. كان فرحا لأنه فتح عينيه قبل أبيه.. وقف بجانبه يحرك بطنه..
ورأسه.. وجد ساقية ناشفتين وباردين.. ويذاء بالحرارة.. صاح.. صرخ في اذنيه.. لم يسمعه..
رفع رأسه.. كانت خفيفة وكأنها مغرغه من الداخل.. على اثر صراخه هب اخوته الصغار والتفوا
حوله.. وجاءت امه- منحنيه الظهر- لاتقو على السير.. ارتقت عليه.. لم تخرج صرخاتها..
قلبت اجزاء جسده.. بسهولة...

دلف الجيران.. اكتظت الحجرة بهم..
وقف مبعادا ما بين قدميه.. واضعا قطعة القماش البيضاء فوق كتفه.. ممسكا بالناس..!
جعلت النساء يبكين بصوت مرتفع.. والصغار ملتفون حول ابيهم لا يفهمون بينما كان هو
يحقق في الجسد تاره وينفجر في البكاء تارة اخرى.
تعامت الشمس.. لم يتجرا احد ان يتجول وسط القبور.. حتى الكلاب اختبأت في القبور
المفتوحة..
بدأ الحفر..

* * *

ولما افأقت والدته.. رفعت رأسها التي كانت تدفنها في صدر زوجها الممدد.. اخرجت الرجال
والنساء.. زاد نواح النساء.. واعتراض الرجال.. قالت انها وصية المرحوم.. خرج الجميع من بين
صائح ونائحة ومندھش.. اغلقت الباب.. عرت جسده.. صبت الماء فوق جيده عدة مرات..
احضرت ملاء منتهرة قديمة.. جعلت تلف فيها الجسد، عندما زادت الطرقات على الباب كانت قد
انتهت من غسل الجسد ولغته.. فتحت الباب والتقطت (الكرب) الذي تطوع الرجال باحضاره من
الجبانة ولم تدع أحد يدخل.



وضعت الجسد بمساعدة ابنها الاكبر في الكرب وغطته ببطانية قديمه. ولما خرجت الجنازه بالليل،
لم ير احد شيئاً.

انتهى من حفر القبر.. في القاع وجد العظام متناثرة.. والرائحة العفنه هجمت على انفه
فتجرعها وملا بها صدره.. احضر قطعة القماش الابيض.. جمع عظام أبيه- التي نخر فيها
الدود- ولفها في الكفن الابيض.

قنا- ارمنت المحيط

« شهيد »

عبد المنعم عواد يوسف

إلى روح «معين بيسر»

وكنت نذرتك للريح،
للإعصار،
للأمواج،
للقمر الذي بالغيم..
لليوم الذي سيكون، واليوم الذي هو كان.
وكنت نذرتك ليصاول الأعداء والأشباح.
كنت نذرتك ليصدعن عينيك ظل الموت،
يصبح غنوة عذبة الألحان.
وكنت نذرتك ليكون درعك في الزمان الصعب،
كنت نذرتك ليكون سيفاً مشهوراً،
في وجه من زرعوا الضباب بأفكك المفضل،
من غرسوا القناد بروضك الفينان.
وكنت وكان،
كان الحلم،

كان السيف،
كان الدرع،
كان بشارة البعث الذي سيكون،
كان تآلق الأمل الذي سيرف في زمن من الأزمان.

.....

.....

ويُفعلت من جبين الشمس هذا الطائر الناري،
يصبح شمس في قلب قلب الليل،
يرسم عش فرحته،
يخط خطوط لوحته،
لتصبح مؤثر الأمل الذي سيكون مسكنه، إذا ما عادت الأوطان.

ويأتي الموت..
حذق هل رأيت الموت يرق من خلال الراية الحمراء؟
هل شاهدت هذا الواحش أسود ناضحاً بالهول؟
يعزف لحنه حلوا برغم الويل..
يحضننا ونحضنه،
نعانق فيه حلماً أخضر كالفجر..
نهوى ربما..
لكن لتعلموا راية الأوطان

برامج المساء والمسحرة

عزت الطيرى

أحبابى

سهرتنا حافلة بالموسيقى

حافلة بالرقص وبالتهليل

حافلة بالتمثيل الهزلى وبالتطيل

نبدأها بالانباء الدولية

النشرة بالتفصيل:

دُبْ خِلافَ بَيْنِ الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ،

وَبَيْنَ الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ فَسَقَطَ

الْوَطَنِ الْعَرَبِيُّ قَتِيلًا فِي بَرْمِيلِ النَّفْطِ...

سَيَقَامُ الْمَائَتُمْ

فِي الْمُنْطَقَةِ الْوَارِقَةِ:

شِمَالًا .. الْبَحْرَ الْمُتَوَسِّطَ

وَجَنُوبًا السُّودَانَ الْمُتَجَشِّئَ جَوْعًا

وَمِنَ الشَّرْقِ خَلِيجَ الْفَرَسِ

وَمِنَ الْغَرْبِ مُحِيطَ الْأَطْلَنْطِ

«لَاعِزَاءَ لِلرِّجَالِ»

بَرْقِيَا: الْبَيْتُ الْاَبْيَضُ/امْرِيكَا/ بَوْشِ

الْمُجْتَلِتَرَا... السَّيِّدَةُ الْفُولَازِيَّةُ- لَنْدُنْ

الشَّيْخُ الْمَجَابِرُ- عَائِلَةُ الصَّبَاحِ- بَصَحْرَاءُ الظُّهْرَانِ

الشيخ الصدام.....

أخبار الجو:

الجو ربيع

والطقس يذيع

« قفل لي على كل المواضيع »

.....

أحباب السهرة

مادمتنا نحكي عن اخبار النفط

فسهرتنا زفت...

أغنية السهرة

تشدوها سيده الشرق وكوكبه الدري.

عن الاطلال... الاطلال

(يا حبيبى كل شئ بقضاء

ما بأيدينا خلقنا زعماء

فاذا ما اجتاحت جارتنا

وتشاورنا صباحا ومساء

ومضى كل الى خنجره

لا نقبل شئنا

فان النفط شاء!!

.....

(حكاية ما قبل النوم)

منذ ربيع عربي

وثلاثة أيام قمره

كانت فاطمة العربية

تتمايل في شرق البصرة

وتهز العلم العربي...

وتهز الشجرة

تساقط قرحاً وغناء

ومواسمَ جبّ مزدهره
 تحلم بالسيف يشقّ الحوت
 الرابض في بحر فلسطين
 كي يخرج يونس- مبتعثاً
 مزدحمًا بالأمل الحلو
 وذكري حطين
 بالأمس
 في اليوم الثاني من «آب»..
 خرجت فاطمة العربية
 من غرب البصرة
 حاسرة الرأس
 وتظهر سوءها للناس
 كانت تبكي
 وتهز الشجرة
 تساقط شوكا ومراراً
 ترنو للأفق فتبصر نجمة داود
 في كل سماء عربية
 - ترسل قبلتها الدموية-
 وتغازل طائفة الأواكس
 الرابضة جهاراً.....
 عند الصحراء النبوية
 فاطمة تصرخ منكسره
 فاطمة تببع
 فاطمة تجوع... فاطمة تببع
 ترتطم على وجه الصخرة



ياكل العالم
 يا أطفال العالم
 يا حيوانات العالم
 فاطمة تسقط منتحره
 فاطمة تسقط منتحره..

الحصار الجميل

خالد عبد المنعم

من البحر لعيون حنين الجزيرة

القمر العطشان يبصدي
الدينا عجزه يتغارب للجميل الريح
الأرض حامل جرى أقدام القدماء
الليل كفران م الصبح
وبيزعق مجنون الظل
البحر يظل علينا من المشاوير ببساطه
فإن لما الشمس كانت بتعيط ع الشيكولاته تانا.. تانا..
الندي بيخطي على الشجره
ورقه بورقه
النور بيخرج م المطر دفيان
كل الفراشات تتجر
السما تعزف على أوتار الأزرق
وتغنى من طبقة صوت الملوكوت
ساعات بموت..
وكتير يكون البحر

- حاسس بأيه؟
- أنا ينتفض خمي الخنان واشهق
واشهد.. بأن الشمس لما تغيب
بتستخبّي من اللهيب في عيوني
الكون جنوني
وانا السرّ العجيب،
عصفوره يا.. عصفوره يا..
ماتنولّيش الريح مناه،
يا أرض يا.. خطي خطي
احبي بسؤالك على خطي
أو كسري لو تقدرى سن القلم
أنا قلبي قبله مشعلله
بس الصلاع القدا

البحر يعزمني على قهوة مطبوطة
لكني ماعرفتوش..
لو يوم قابلته ف أي شارع يا قمر
خّليه يجيني..
قولّه الغريب اللي فاتح قلبه ع البحري
مستنى يشخانق معاك للصبح
خليك جري يا بحر واطلعي
لا افتح عليك المسافه
وادوّك طعنى.

.....

.....

الريح بتطلّ من الشابييك
وتغنى بمزامير مشروخة:
«الدوخة بتجري ورا الدوخة عايزه تطولها»
وانا طالع اجري ورا السما..

الحالة تفتى: لأحمد وإجميلة

جاءتنا من القصاصة هناء عطية، هذه الرسالة الغاضبة. وكنا قد نشرنا للكاتبة قصة في عددنا الماضي بعنوان «الحالة تفتى».

وهذا هو نص الرسالة، بدون أن نتدخل فيه، ولاحتي لتصحيح الأخطاء الإملائية واللغوية والنحوية، التي ستضج تحتها خطا فقط:

الأستاذة/ فريده النقاش رئيس تحرير مجلة (آدب ونقد)... قضية طيبة وبعد

سأبدأ كلامي معك بمؤالا

هل هناك قانون أو عرف يتيح للقائمين على أمر مجلة ثقافية ما أن يههروا في تفاصيل قصة أو قصيدة حسب أهوائهم؟

وبعد السؤال... سأجيب اثنا إجابتي الخاصة ليس هناك- ليسا أعلم- سواء في المجلات الرسمية الحكومية أو المجلات المستقلة التي يقوم بإصدارها مجموعات فنية أو أدبية أو سياسية (أحزاب أو غيرها)... فضلا- طبعاً- أنه ليس هناك قانون طبيعي أو وضعي يبيح لمن يدير مجلة أن يغير بالأضافة أو الحذف أو الالتئيم معاً، وأن يعتبر ذلك عرق من حقوقه الشرعية. فهم ان القائم على إدارة مجلة لا يعجبهم عملاً فنياً ما فلا ينشره أو يطلب عملاً آخر من البوع. لكن أن تسن مجلة آدب ونقد تقليداً شاذاً ومهيناً في تعاملها مع الأعمال الإبداعية للفنان فهذا- ليس- بل هو جريمة تستحق العقاب والمساءلة.

هذا ما حدث بالضبط، فقد استحوطت إدارة المجلة على قصتي وأحالة تفتى) وأحدثت بها تشويهات كثيرة وبأجمل الحذف والأضافة بما أدخل بها ثانياً التي ومضمونها العام ولم تعد- في النهاية- تنتسب الى. أن حق الكاتب أن يكتب ما يشاء للتعبير عن رؤيته الخاصة- شعراً وقصاً وأبداعاً مختلفاً- لا يجب أن يعادله نفس حق إدارة المجلة في أن تضيف أو تحذف وهذا حق ديمقراطي مطلق... لا يجب المساس به ولا مناقشته... طالما أن المجلة قد وافقت على نشره واعتبرته من يدخل ضمن (السياسة الأدبية) لها

يرجاء التكرم بدراسة المسألة... ومضاهاء نسخة قصة «الحالة تفتى» المسلمة اليكم بنفس القصة المنشورة تحت نفس الاسم، وحتى الكامل في أعاده نشرها كاملاً في العدد التالي مباشرة مع العتوية اللازم لهذه الأخطاء والتشويهات الفنية بالأضافة والحذف.. أن شعار مجلة آدب ونقد المنقوش في صفحاتها الأولى ومجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية ولكن بشرط «دون حذف أو اضافة»

وكما بدأت رسالتي اليك بمؤال... أختتمها بمؤالاً إذا كنا نحن الديمقراطيون نبيع لأفئتنا دور الرقيب.. فماذا ستفعل هنا الحكومة؟

وأتذك- لك في هذه المرة- الإجابة

مع تحياتي واحترامي

هناء عطية

ولنا بعد هذا الخطاب التعليق التالي:

بداية، ليس من حق مجلة- مهما كانت- التدخل في النصوص التي تنشرها، بحذف أو بإضافة، وليس المرء في حاجة إلى هذا الدرس القانوني في حقوق الأديب الذي افتتحت به الكاتبة هنا «عطية رسالتها

ونحن لم نفعل مع قصتها هذا الذي زعمت أنه جريمة تستحق المساءلة والعقاب، ولم نغير فيها شيئاً «أخل ببنايتها الفنية» وجعلها غير منتسبة لها!! فلم نغير سوى ثلاث كلمات بالضبط، ورأيت أنها فجأة ومفتقرة إلى اللوق، فالمخطوط يقول:

«وراحت تقف من جديد، وهي تتحسس شيئاً ما لزجا بين فخذيهما، ثم قالت: لقد أتتني الآن!»
فقد رأيت أنه من غير المساغ أو المبلوع أن تقول امرأة لامرأة بمساعدة أن «العادة الشهيرة» قد أتتها الآن! وأستحسن أن أعدلها بما يشي بالمعنى، دون الوقوع في هذا التعبير «المزق» فجعلته:
«... وهي تتحسس شيئاً لزجا بين فخذيهما، بنشوة «الم» تخفيها، وتلطيفا للتعبير، وجعله موحيا، لامفرقا بالدم الفاسد وقلّة الحساسية!

ليست رقابة، إذن، ولا مجال للقول: وماذا ستفعل بنا مجلات الحكومة إذا كنتم- انتم المجلات التقدمية- تفعلون بنا ذلك؟! فليس في الأمر محرمات يتدخل رقيب بشأنها، بل إن النشر في «أدب وثقافة»- كما يلمس الجميع- لا يخضع لمقتضيات المحرمات الشهيرة في المنابر الرسمية: السياسة، والدين، والجنس. وأغلب الظن أن المجلات الرسمية لم تكن لتنشر مثل هذه القصة، بسبب مافيهما من أخطاء لغوية ونحوية وإملائية (قمنا بتصحيحها)، وبسبب مافيهما من انكشاف نسائي زائد

لكننا نشرناها، رغم ذلك، لأننا لانخضع للأدب للمحرمات التقليدية (رغم أن رئيسة التحرير- التي كانت مسافرة أثناء نشر القصة- قد أبدت انتقاداً واضحاً لما في القصة من شبهة «مثلية شاذة»)، بل أننا ضبطنا مافيهما من أخطاء عديدة، وعدلنا هذه الكلمات الثلاث، حرصاً منا على صاحبة القصة، فهي كاتبة صديقة (مننا وعليها)، ولم تكن ندري أنها يمكن أن تترصد لنا إلى هذا الحد، وتقيم الدنيا ولا تقعدنا، وتسيء فهم ماقمنا به لمصلحتها، حتى لا يتهكم عليها قارئ أو ناقد حين يرى قصة لكاتبة، بها هذا التعبير المجافى، وبها أكثر من إثني عشر خطأ نحويًا ولغويًا وإملائيًا.
ماذا فعلنا بالقصة؟!

قمنا بواجبنا الذي نحمته طبيعة عملنا، ونحمته الصداقة مع الكاتبة (الكاتبة التي بحثت عن حقوقها قبل أن تبحث عن واجباتها في فئتين أدواتها، وأول هذه الأدوات اللغة):

تقول الكاتبة في المخطوط «وخيل إلى أن أسماك صغيرة تسبح تحته» فجعلناها «أسماكاً» لأنها اسم إن. وتقول: «وأمسكت بأحدى زراعيها» فجعلنا الزين ذالاً في ذراعيها. وتقول «ونامت فوق ظهرها من جديد... وتذبذب الصغيرين يلمعان» فجعلناها «ونامت على ظهرها» لأن المرء ينام على ظهره لا فوقه، «ولديها الصغيران». لأنهما مرفوعان. وتقول «والتقطت الورقة الملفوفة والتي وضعناها على الشط» فحذفنا الواو في «والتي» لأنها خطأ صحفي شائع يحرف سلامة التعبير. وتقول «وتسد فتحتي أنفها» فوقع خطأ في التصحيح المطبوع لتصبح «وتسد» وهذا خطأ نعترف به. وتقول «عمسكة بأحدى

زراعى». فجعلنا حمزة الألف تحت، والزين ذالا «بإحدى ذراعى» وتقول «وشعرت برائحة الماء تملئنى، فرحت أنثره عليها» فجعلناها «وشعرت برائحة الماء ثلاثى، فرحت أنثر الماء عليها» تصحيحا إملائيًا فى الأولى، ولكن يفهم المعنى فى الثانية، لأن النثر عليها يعود بالطبع على الماء الأعلى الرائحة وتقول «امسكت بكلتا يداى» فجعلناها «يكلتا يداى» لأن يداى مجرورة بالياء. وتقول «ونظف فى الماء» (التصحيح الموجود فى الصورة الحالية جديد) فلم نفهم المقصود. فجعلناها «ونظف بعضنا فى الماء»، واتضح من النص الذى أرسلته مع الرسالة أنها تقصد «نقز» بعد أن صححتها تصحيحا جديدا قبل إرسالها للمضاهاة!! وتقول «نخبط الأحجار اللذجة بأقدامنا» فجعلناها «اللزجة» بالزين، وتقول «لا تحذنى» فجعلناها «لا تحزننى» بالزين، وتقول «أخشى أن يروتنا هكذا» فجعلناها «يروننا» دائما ما أفعالها» فجعلناها «دائما سأفعلها» ليستقيم المعنى لأنها رد على سؤال عما إذا كانت ستأتى بالخلاوة من مصر فى المرة القادمة. وتقول «شيئا مالدجا» فجعلناها «شيئا لزجا» لدقة المعنى، وبالزين. وتقول «يتأرجح» نرفع فيها خطأ مطبعى (نعترف به أيضا) فصارت «تتأرجح»

هذه هى نتيجة المضاهاة الحرفية التى تطالبنا بها الكاتبة. خطآن مطبعيان نعتز بهما ونعتذر عنهما، رغم أنهما طغيان ومفهومان فى السياق. وأكثر من اثنى عشر خطأ نحويا ولغويا وإملائيًا لا يقع فيها تلميد شاطر فى الصف الأول الأعداى. وقد صححناها جميعا، راضين، معتقدين أننا نقدم للكاتبة الصديقية خدمة، لننفضها من تقزز الناس من تعبير مرفق، ومن سخريه القراء والنقاد بكاتبه تعد نفسها لأن تكون قصاصة، تقع فى مايزيد عن اثنى عشر خطأ فى قصة لاتتعذى الصحفيين!!

هذا هو ماغيرناه فى القصة . وهو ما ترى الكاتبة أنه أدخل ببنائها الفنى ومضمونها العام فصارت غير منتسبة إليها، وترى أنها «تغييرات كثيرة بالجملة» وأنه تقليد شاذ ومهين. وهذه هى التعديرات التى أجريتها فى قصتها، التى لم «نستول» عليها، بل تلقيناها منها، كما تلقى أى نص لأى كاتب، فلما نسرق نصوصا، ولا نخطف أعمالا إبداعية من أحد.

وهاهى صورة طبق الأصل من القصة، نضعها بين يدى القارئ والناقد، ليعرف نتيجة المضاهاة التى تطلبها الكاتبة، حرفا حرفا، ونحن نأسف إذ نفعل ذلك، لأنه سيسومها وسيعود عليها بالخسارة حينما يرى النقاد (الذين تريد الكاتبة أن تقيم منهم مجلسا لمحاکمتنا) المخطوط والنشور، ولكننا اضطررنا الى ذلك اضطرارا لتعرف الكاتبة أننا أقدناها بالتدخل ولم نضر بها، ولينا لم نفعل.

كل ما نرجوه، بعد ذلك، من الكاتبة أن تلتفت الى واجباتها ككاتبة، بمثل ما تلتفت لحقوقها الشرعية والقانونية فى ابتزاز الآخرين، للشئ الا لأن الآخرين صححوا ما أخطأت فيه، وخففوا قليلا- فى ثلاث كلمات- من غلواء النزح المحسى المفرط فى قصتها.

وإذا كان يرضيها، أن نعتذر لها عن تدخلنا، حتى وإن كان بحسن نية ولمصلحة العمل، فإننا نعتذر لها عن ذلك حفظا لحقها- من الناحية المهنية والحقوقية- ككاتبة. ولكن الأهم من ذلك هو أن تلتفت الى أدواتها: اللغة وسلامة التعبير، وسلاسة الأداء. فاللغة أداة الأديب الأولى، لا يكون أديبا ناجحا بدون التمكن منها ومن أسرارها وغوامها الرحبية، والعميقة فى آن.

وقليل من التواضع مطلوب فى كل حال. وليوفقك الله، وليكن فى عوننا.

• الصديقه سماح كامل هاشم:

سطورك بعنوان «غادرني يوما يا حزن» مليئة بشعور إنساني طيب، لكنها تفتقر الى الكثير من مقومات الكتابة الشعرية (اللغة السليمة، الصورة الفنية، التكثيف، الموسيقى، الخيال) وامتلاك هذه المقومات يتأتى بالقراءة الكثيرة والتدريب المستمر الشاق على الكتابة غير المتعجلة، والقراءة التي تقصدها لا تقتصر على الشعر فقط- قديمه وحديثه- بل تشمل كذلك شتى المعارف المختلفة، حتى تتوسع المعرفة والتجربة والثقافة، وتخرج الكتابة من إسارها الذاتي الضيق.

• الصديق لاحمد مندى عبد الرحمن الغرابي- مصري مقيم بليليبيا:

قصيدتك مليئة بالأخطاء، النحوية واللغوية، على الرغم من أنها عمودية الشكل وتقليدية، فانت تقول مثلاً «ولامة الدولار باع أطولا»! وتقول «مابين أعرج أو بعين احولا»! وتقول مثلما لف هيرود في الزمان الآفلا»! فضلا عن المستوى الفني الضعيف للقصيدة، بصرف النظر عما فيها من فكرة، يمكن أن تكون صحيحة أو شريفة.

الصديق على على محمد العريشي/ الزقازيق:

قصيدتك (التي بلاعنوان) لاتعدو أن تكون زجلا ضعيفا، لقد تطور الشعر العاصي تطورات كبيرة يبدو أنها غائبة عنك

ضد السلفية والتخلف

• جانا من الشاعر الصديق حمدي عبد العزيز (المصمودية/ بحيرة)

خطاب كريم يقول فيه:

تخوضون في أدب ونقد معارك كثيرة كتبنا علينا في هذه المرحلة من تاريخ وطننا، فأدب ونقد بالذات الى جانب أنها تخوض معركة التنوير ضد الانحياحات السلفية التيقراطية وضد أنصار العقل المتخلف.. فإنها أيضاً تخوض معركة العدالة الاجتماعية.. ومستقبل الوطن الذي لابد ان يكون ديمقراطيا وخارجا من قيود التبعية..

ولذلك فإن أدب ونقد لها.. سمة خاصة تدفعنا كمثقفين أن نلتف حولها.. وهذا ليس موقفا حزبيا.. على العكس فإن أدب ونقد تنال احتماما وسط المثقفين قد لاتناله جرائد حزبية أخرى.. لذلك فأنني أرى أن استقلالية أدب ونقد كمجلة فكرية جاءت في صالحها تماما». أما بخصوص قصيدة الصديق حمدي، فهي قصيدة جيدة، وستنشر في عدد قريب.

- الشاعر الصديق ناصر محمد عبد الحميد زايد/ اطلقيم:

قصيدتك «صرخة عربية» بها كثير من كسور الوزن وكثير من المباشرة الخطابية، وإن كان الشعور العربي الصادق ينفخ فيها بخرارة واضحة. تقتطف منها:

«القاهرة»

تنقف رمحها من زغب الحمامات البيض
لتصنع حلما من بكارتها الزجاجة الفاتحة
تشق بها غبار التهجيع العربي
فوق أحصنة عرجاء
وتلف خصرها الشبقي
بسيوف من خشب»

تصرف غير لائق

جاءتنا من الشاعر عبد المنعم عراد يوسف هذه الرسالة التي ننشرها، كاملة، شاكرين له اهتمامه ولقت نظرنا. ولعل القصص ابراهيم فهمي يقرؤها، ويعدل عما يوجب الانتقاد بها، كما ينبغي أن نعتذر للقراء عما وقعنا فيه من عدم انتباه:

الأستاذ/ رئيس تحرير مجلة «أدب وثقافة»
فحمة واحتراما.. وبعد

فلم أكن قد أطلعت على عدد يونيو ١٩٩٠ من مجلتكم الزاهرة لصدوره قبل هودى من السفر، ولما وقع العدد في يدي، وتفرغت لقراءته، اسحقت نظري حين طالعت ما به من قصص- وأشهد أنها كلها جيدة- أن هناك قصة قد سبق لي أن قراتها من قبل في إحدى الدوريات الثقافية، ولكن؛ أين؟ كان الأمر في حاجة إلى بحث وتذكر..

ورجعت إلى عائلتي يدي من هذه الدوريات، فاكتشفت أن القصة المذكورة منشورة في العدد العاشر من مجلة «ثلاثون أدبية» التي تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات؛ خريف ١٩٨٩ تحت عنوان «وست البنات».. غير أن كاتبها القاص الشاب، ابراهيم فهمي حين دفع بها إلى مجلتكم لنشرها، عمد إلى التعمية فأتخذ لها اسما آخر- أكثر حداثة- هو «يامجمع العشاق»..

واعترف، بأنها قصة رائعة.. ولكن يظل التساؤل:

كيف تسرع لكاتب نفسه أن يعيد نشر ما سبق له أن نشره في مكان آخر؟ وخاصة حين يعد هذا الكاتب إلى خداع القارئ باتخاذ اسم جديد للقصة..

وإذا سمحت للكاتب نفسه أن يقدم على ما فعل، فكيف تسمح مجلة رصينة كـ: «أدب وثقافة» لكاتب- مهما كانت موهبته أن يكرر بها هذا التعمير؟
هامشي:

كيف فات الأمر على الأخ الشاعر حلمي سالم مدير تحرير «أدب وثقافة»!! وله في نفس العدد من ثلثين أدبية التي نشر فيها «إبراهيم فهمي» قصته شعر منشور؟

- الصديق سعيد رمضان علي، كتب إلينا- متكرما ومشكورا- يقول:

«العدد سبتمبر ١٩٩٠ من «أدب ونقد» كان شيقا، ونرجو اتخافنا بمثل هذا العدد في المستقبل، وخاصة بالرؤية النقدية للأعمال الروائية للكتاب المجدد والمواهب الطليعية».

- الصديق بهل محمد رمضان/ الفهوم/ العاصرة: قصيدتناك «لييك ربي» و«ها الشباب توحدوا» ضيفتان، تفتقران الى كثير من أدوات الشعر: اللغة، الموسيقى، الرؤية المجددة غير التقليدية في الحياة والتعبير. نأمل في أعمال أجود.

- الصديق محمد رفاعي/ أسوان/ ادفو/ السباعية غرب: لاشك أن كثيرا من مؤسساتنا وهيئاتنا تقوم في كثير من جوانب عملها على الشللية والمحسورية والوساطة وغيرها من امراض. وهذه إحدى آفات مجتمعنا، التي نأمل أن يشفى منها المجتمع ويعافى. لكن ، لاشك أيضا أن تفسير أى عدم توفيق يحالفنا بهذه الشللية والمحسورية، ربما يكون مبالغفيه، هو الآخر. صحيح أن الشللية موجودة، وربما كانت موجودة في أكاديمية الفنون ، كما تقول، لكن لماذا لم نحاول- مرة- طوال هذه السنوات الأربع التي سعت فيها الى الالتحاق بالاكاديمية وفشلت، أن تبحث في نفسك، فربما كان العيب راجعا إليك في نقص كفاءة أوقلة معرفة بالجمال الذى تريد الدخول إليه. في كل مرة ترسب فيها في الامتحان ألم يخطر ببالك انه ربما كان السبب اجابتك غير الصحيحة أوعدم مناسبة قدراتك لما يتطلبه معهد الفنون المسرحية، وقسم الدراما خاصة ، من قدرات وكفاءات وثقافة فنية ونقدية ملحوظة؟

صحيح أن هناك ناسا ينجحون بالوساطة كما تقول، لكن هناك ايضا ناسا ينجحون بغير واسطة، بل بكفا متهم وقدراتهم. وليس كل طلاب المعهد قد دخلوا إليه بالواسطة والمحسورية. اننى لاحظ- مثلا- من خطابك وطريقة كتابتك، أنها خافلة بالأخطاء وبهزال الأسلوب وركاكته، بمايشير الى ضعف في الثقافة العامة ورداءة في الكتابة ومستوى التعبير، وأنت تقول انك تكتب القصة والرواية والمسرح والدراسة الأدبية والنقدية والسيناريو! رجاء إبحث في نفسك أولا، لعل السبب يرجع إليك وحاول إصلاحه وتلافيه، وليس عيبا ألا تكون ناقدًا أو أدبيا، فربما تكون موهبتك موجودة في مجال غير كل هذه المجالات.

- الصديق عهد العظم عرفه/ مدير ادارة وزارة التعاون الدولي، نحى فيك روجك الوطني وضميرك الليقظ. قطعك «يارب سامحنا» أقرب الى الاغنية او الزجل الدارج.

- الصديق حسن على الخليلي /السويس: فصائدك مفعمة بالروح الوطنى. لكنها أشبه بالأغاني الحماسية، أو الأناشيد الساخنة. نقتطف من «الانتفاضة» هذا المقطع:

« من قلب الانتفاضة/ بتخلق إرادة/ للطفل والحجر/ للأرض والشجر/ وآتني البشر/ يتحدى القدر»

- الصديق الشاعر اسحق روجي الفرشوطي/ أسبوط:

نشكر لك تحيتك العامرة بالود. وسوف تأخذ إحدى قصائدك طريقها للنشر. فقط سامحونا في تأخر النشر قليلا. فليت بإمكاننا أن ننشر كل ماوصلنا من أدب جيد، وهو كثير لكن المساحة تضيق عن ذلك دائما، وخصوصا أن مجلنا تنهض بقسم فكري وقسم لمتابعة الحياة الثقافية الجارية، بجوار القسم المخصص للنصوص الأدبية.

- الصديق الشاعر حسين أحمد اسماعيل/ الغليوية/ كفر سعد:

قصائدك جميلة، فيها وهج حقيقي، وعفوية رائعة، واسترسال الخصوبة. وبها صور مذهشة كثيرة. بلزمتك فقط- أن تراجع ماتكتبه فتخلصه من المتكرر والمعناد والممطوط، ومن العاطفية الزائدة، ومن خية الموسيقى المتتالية.

بعد كل كتابة، حاول أن تستأصل من القصيدة- بقسوة- كل ما لا تعتقد أنه مفيد أو جديد، أو قيل من قبل، أو دارج متبع، حينئذ، سيبقى بين يديك قصيدة صافية من الزوائد الدورية الضارة والأغشاب المتسلقة والأوصاف المتركمة الدودية انظر الى مقطعك الجميل:

«حققت طموح السافل نحو الزهر، فكان الماء العذب وكان الخمر، وكان اللعب المدهش، والملح على جرح ساخن/ والاشراق اذا احتدم الليل، ودورة طما إرهابي أرويه وهل تروى الصحراء؟ فاه من ماء خائن»

الصديق الأديب نبيل بقطر بشارة/ قنا/ فرشوط:

كلماتك الدافئة تبهج المرء بهجة حقه، ومجاملتك تصنع الانسان امام مسئولية نأمل أن تنهض ببعضها. وليس أرق من خطابك الا قصتك التي هي- في الحقيقة- لمسة تحية للفن والشعر والأدب وكل فن جميل يعامة. سيصعب نشرها بالطبع، لما فيها من مجاملة كريهة، ولكونها لاتعدو أن تكون أكثر من لفظة تعبر عن المودة والتواصل والتراسل الانساني والابداعي الجميل.. أما ما حملته من معنى كريم فسوف يظل باقيا في القلب.

خلفى سالم

الواعى والزابع ودوس فى الأصول

تعقيب من د. سيد القمنى

والتعقيب المقصود، حول الذى أجرته معى الصحافية المتميزة الأستاذة عيلة الروينى)، والمنشور بالعدد (٦١) من أدب نقد، وهو تعقيب يلزم بالضرورة عن مجموعة من الظروف، لالست ذلك الحوار، مما انتهى به منشوراً الى طرح لايفصح عن توجهاتى البحثية، لذلك ارتأيت أن أشير الى تلك الملابسات، مع إحالة القارئ الكريم الى أبحاثنا المنشورة، والتي تعد المعبر الوحيد والصادق عن المنهج وتوجهاته، وفى إطارها تتحدد رؤيتى وكامل مسؤوليتى.

وأول الظروف التى لاىست الحوار هو المهارة التى تتميز بها الأستاذة المحاور، ورغبتها فى الحصول على كل ماتريد من معلومات الطرف الآخر، وفهمها المعرفى الشديد، لكن ذلك كان لابد أن يصطدم بعائق طبيعة المادة التى أتناولها فى أعمالى، بما فيها من متشابكات وتعقيدات، وغزارة فى الروايد الأشد تشابهاً، وهو ما يفترض فى الطرف المحاور قدراً من الإحاطة ببعض أصولها، وذلك حتى يستقيم الحوار، ويشعر عن نتائجه المرجوة، لكن الأستاذة كانت بعيدة فى اهتماماتها المتعددة والثرية عن مجالنا المعرفى كنتيجة لندرة تخصصنا وجدته، وليس لقصور فيها، فجاء غريباً عليها، مما اضطرنى الى شرح مستفيضة لتوضيح أصول المسائل، كانت تصفيتها للنشر الموجز كنفيلة بالقطع والانتزاع، ويجب أن اعترف من جانبى بأن أى شرح موجز لمادتنا العلمية وفى حقنا، ويمكن أن يؤدى الى خلط فى الفهم، ويحتاج فى الطرف المحاور الى معرفة بهذا الحقل وأهم معطياته المعرفية، ناهيك عن كثير من التفاصيل التى تعد أساسية بسبيل ذلك الفهم، مما أجنأنا الى الاستعانة بأمشلة كثيرة، كان محتسلاً أن تؤدى الى ماأدت اليه، من انصراف الذهن للفعال التوضيحية عن الغرض المفهومى الأصلى

هذا إضافة الى أن الأستاذة قصرت أسئلتها المتعددة المتشابكة على موضوع واحد هو (مدخل الى فهم دور الميثولوجيا النوراتية)، وكان واضحاً أنه حاز كل اهتمامها، وغنى عن الأيضاح أنه لايمكن لعمل واحد (وهو بحث قصير يشكل لبنة ضمن بناء متكامل لمشروع علمى)، أن يعبر بصديق ويتنام عن المشروع وتوجهاته، ومايطرحه من مادة ومفاهيم، تندرج فيما يعرف بعلم الميثولوجى، وهو من المستجندات النادرة فى الهموم العلمية فى بلادنا.

وثمة ملحوظة جديرة بالاعتبار، وهو أن الاستأذنة المحاورية بدت أثناء الحوار متعجلة في الوصول الى النتائج، مما حدا بها أحيانا لتحميل الأجابات مالا محتملة، واقتراض معان لم تذهب إليها أو تصدناها، مما اضطرني للقول: «أرجوك لاتضعي الكلام في فمي»، ولايعنى ذلك عندنا أنها عمدت الى ذلك عن قصد مبيت، قدر ما يعنى أنها كانت تريد الاجتهاد أكثر مما ينبغي، في حقل جديد عليها، وتحسبا لتلك الملاحظات، فقد اشترطت الاطلاع على الحوار قبل نشره، خاصة بعد القائها ببعض الاستنتاجات والتعابير التي لم نعنها، وشرحنا موقفنا من تلك الاستنتاجات في حينه، لكن الغريب أنه عند اطلاعي على مخطوطة الحوار بعد إعداده للنشر، اكتشفت إصرارها على استخدام ذات التعابير والاستنتاجات، مما اضطرني للشطب والتعديل، دون تدخل حقيقي احتراما لما كتبت، ثم قدمت شرحا آخر يستبعد تماما ما ذهبت إليه، لكن الأشد غرابة، هو أن أطلع المنشور فعلا، فأجدها لم تعبأ لا بالشطوب ولا بالمعدل، بل عمدت الى إبراز فهمها الذي اسقطته على شروحنا، وهو ذلك المشطوب المحددا، في عنوان ينزع الى الإثارة وأسلوب (الفلاش)، عن المصرة مقابل التهديد؟! ولوجه الحق فيأني لا أجد لذلك تفسيرا مريحا، وربما لحظ القارئ أن اصطلاح المصرة ذاك ووضعه في مقابل التهويد، لم يرد حتى في إجاباتنا المنشورة والتي دونتها بيدها.

وهكذا فيأنا لم ندع الى المصرة كما زعمت في مقدمتها التمهيدية، لأننا في مقام علم وليس في العلم مجال للدعوة، وكل ما اردناه أن يصل ويفهم، كان لشرح قولنا: إن التراث لا يبدأ من لحظة زمانية محددة، إنما هو جماع التاريخ المادى والمعنوى للأمة منذ بدء استقرار الإنسان على الأرض وارتباطه بها. وللتوضيح ضربنا مثلا بجميعةات حوض المتوسط الشرقى، في فلسطين والشام والرافدين ومصر، وأسهبنا قليلا بشأن مصر بحسبانها المثال الأقرب للمعرفة، وأسهل في شرح أمرها من المجيعةات الأخرى لآى مصرى اعتيادى، وأوضحنا أنها كآى حضارة عريقة أخرى في المنطقة، لايمكن علميا القول: أن تاريخها لم يبدأ الا مع الفتح الاسلامى، إنما يجب أن ننظر الى ثقافتها ككل منذ بداياتها الأولى، وأن عروبة مصر لاتنفى خصوصيتها، كما لاتنفى تراثها القديم برمته. لكن الاشكالية التي ستواجه هذا الطرح، تكمن في التصادم بين المآثور التاريخى والاخبارى الاسلامى المتأثر بالاسرائيليات، وبين ذلك التراث القديم، بحيث أدى الى هزيمة القديم مع تحول مصر تراثيا الى فرعون جبار وشعب ملعون فنى غرقا، وما لحق الخبر الإسلامى من أثر إسرائيلى مشيح بروح العدااء الصارخ لمصر وشعبها، وذلك الخبر الذى تحول عن واقعه الى لون إيماني يضع المصرى أو الفلسطينى أو الراقدى في حالة استلاب وتغرق بين الايمان والمواطنة (فرعون وموسى في مصر، جوليات وداود في فلسطين، غمودة وابراهيم في العراق... الخ)، ومن ثم اذا كانت عروبة مصر تعنى ذلك، لكونها خضعت للامبراطورية العربية الاسلامية، فانه بهذا الفهم ذاته- وهو فهم لاشك غير علمى- يمكن القول أن بلدان حوض المتوسط الشرقى جميعا كانت مصرية- تخضعها طوال عصورها- إلا في فترات قصيرة طارئة ومتباعدة- للهيمنة المصرية على مستوى السلطة وعلى المستوى العقدى والمعرفى، (فهل يعنى ذلك معنى المصرة، والدعوة الى مصرية المنطقة؟

ثم أن هناك إشكالية أخرى تتبنى على رؤيتنا للتراث، تظهر في التعارض بين الأخذ بالتراث مجعلا وبحسبان الثقافة الاسلامية فيه جزءا من كل، وبين التوصيف الدقيق واللازم لذلك التراث في جملته،

قديماً وإسلامياً، وهل سينطبق معنى التراث هذا مع وصفه بالعربي؟ والمعلوم أن العرب لم يظهروا على صفحة تاريخ المنطقة كشعب بعينه إلا مع القرن السادس قبل الميلاد، أو قبله بقليل، وهي الإشكالية التي لازالت قائمة في محاولات التوصيف وتحديد الهوية، والتي تضاربت بشأنها التحديدات، ما بين القول أننا مجموعة شعوب تتكلم العربية وتدين في أغلبها بالإسلام، أو أننا مجموعة شعوب عربية فقط، أو أننا لسنا شعوب إنما شعب عربي واحد تندرج بداخله أقاليم ذات خصوصية، أو أننا شعوب تجمعها قومية واحدة، أو أننا أمة لم تزل بعد في طور التكوين، لعدم نضوج الأوضاع الاقتصادية التي تؤدي إلى الدولة القومية.. الخ

ونحن لن نقيم بطرح حلول جاهزة لهذه الإشكالية، فذلك أمر يفوق طاقتنا، إنما أثرتنا الإشكالية فقط، ثم سقنا مجموعة من البراهين والأمثلة المسهبة، التي تدل على أن شعوب تلك المنطقة المعروفة الآن بالعربية، كانوا في حالة جدل معرفي دائم ومستمر، وأنها لاحظنا في دروسنا للبناء المعرفي وضمنه العقدي، تشابهاً عجيباً، واستخدمت في ذلك التذليل نماذج من الأساطير القديمة التي تشابهت في تفاصيلها لدرجة مدّغشة، وهو الأمر الذي ما كان يمكن حدوثه، دون حدوث ذات التساؤل في البنى التحتية لتلك المجتمعات، بحيث تشابهت الظروف الموضوعية وتقاربت إلى حد جعل ذلك التراث في رأينا يكاد يشكل منظومة متمازجة، مع بعض التباين في التفاصيل، والناشئة عن الخصوصيات البيئية، ودور الإنسان في البيئة والذي كان يؤدي أحياناً إلى بعض التفاوت، بالتقدم أو التأخر النسبي في التطور المجتمعي. جزء في المنطقة مقارنا بجزء آخر. ويبقى المعنى الذي أردت الوصول إليه، وهو أنه قبل أن يتقدم رجال الفلسفة لوضع التحديدات المفهومية والاصطلاحية اللازمة، فنحن بحاجة أولاً إلى فهم تاريخي بقراءة ذلك التاريخ قراءة صحيحة، وهو ما نحاول بدراستنا أن نقدم فيه محاولات ابتدائية، بما يحمله معنى الابتداء في زلات وهزات، وهو الدرس الذي يجب أن يحتل المقام الأول في اهتماماتنا، حتى لاتقع محاولات التحديد الاصطلاحي والمفهومي المتعجلة في خطأ توصيفي أو توظيفي ناشئ عن قصور معرفي، وهو ما ضربت له أمثلة متعجلة من أعمال مجموعة من أساتذتنا.

وقد وقفت أمام ملحوظة أدهشتني، وتتعلق بالترويسة التي مهدت بها السيدة الرويني للحوار، وقدمتني فيها تقديمًا لطيفاً فيه كثير من الثناء (فيما يتعلق بكتابي أوزيريس)، وأشكرها عليه، لكن ذلك لا يعني من الوقوف منهضاً من ذلك التقرير الذي جاء في تعقيبها على كتابي (الحزب الهاشمي)، وأعني به تحديداً تقريرها الرصين الوافي «أن ما قدمه الباحث لم يأت بجديد عما سبق أن قدمه ابن خلدون، أو الباحث العراقي جواد علي، أو الكثير من الباحثين والدراسين»، ومثل هذا التقرير الوافي القاطع، وربما ترددت في كتابته هيئة علمية بعد قراءة ودرس وفحص ومراجعة وتوقيع، لكن الأستاذة أصدرت قرارها دون أن تدرك أي مزلق ذهبت إليه، بتصرعها الذي كان يمكن تحاشيه

وما أرد توضيحه بهذا الخصوص، هو أن مادة الكتاب العلمية، مادة تراثية، تتغلغل بالصراع بين بني هاشم وبني أمية قبل البعثة الإسلامية، وهي من المواد المتواترة والمعلومة والمشهورة في كتبنا التراثية سيراً أو أخباراً وليس فقط عند المؤرخ المعاصر والجيل د. جواد علي، أو في إشارات ابن خلدون لعصبيات العرب، وعلى هذه المادة التراثية أقمنا بالفعل عمد بحثنا في الحزب الهاشمي، فالباحث العلمي ليس نوعاً من الإبداع الإلهامي والباحث العلمي لا يكتب إنشاء قلقشنديا، وإنما هو يبدأ دوماً من مادة

علمية هي الأساس الأول بين أدوات عمله وعليه أن يسعى بدأب لايعرف الكلل بين رتل ركام مكتبتنا التراثية الهائلة، ليجمع مادته، على أن يمتلك ابتداءً، تلك القدرة على الجمع، والجلد الجاد فى طلبها، ومايلبى ذلك من خطوات مدونة فى كتب المنهج وتعيننا عن شرحها هنا، لكن مايعنيننا توضيحه، هو ماقدّمناه من إضافات حول المادة التى جهدنا فى جمعها زمنًا، وهى الإضافات التى نتجت لزوماً عن اتباعنا منهج يجبر النص على البوح بمكنوناته، بعد أن أفلناه من وضعه السلطوى الذى كتب فى ظله، وهبطنا به الى واقعة الموضوعى، ووصلناه بالبشر الذين كانوا مادته الأساسية، دون أن نندخل عليه أو نفحّم أنفسنا فيه، أو نسقط عليه أفكارنا، أو ننزعّه من سياقه التاريخى، أو نسقط عليه مفاهيم معاصرة، هذا ناهيك عن مشقة تجميع الروابط المبعثرة، فى حزم جامعة وفق شروط صارمة، لتصل هذه الحزم فى نقاط محددة وحاسمة فى التاريخى، أو نسقط عليه مفاهيم معاصرة، هذا ناهيك عن مشقة تجميع الروابط المبعثرة، فى حزم جامعة وفق شروط صارمة، لتصل هذه الحزم نقاط محددة وحاسمة فى التاريخ، يمكنها أن تعطى عند الالتقاء فى بؤر التماس الأضائة الكاشفة، وبالطبع كان لا بد إبان ذاك من جهد آخر هوسدة الموضوع والمسته، يربط الحدث المجتمعى والتشكيلات الاقتصادية والتنظيمات الاجتماعية، بقراءة شاملة لخريطة العالم السياسية آنذاك، وماتغشاه من تغيرات متلاحقة أدت الى تغيرات مثالية فى جزيرة العرب، أفرزت فى النهاية جديداً على المستوى الموضوعى، ومن ثم على المستوى المعرفى وأدبجته، ثم فى النهاية جهد آخر عمد الى وضع نتائج الجهود المشار إليها فى قالب موجز مكثف، ييسر التناول سهل الفهم، حتى تضمن وصوله الى أصحاب المصلحة فيه، وهذا يحد ذاته احتياج مشقة تعادل وحدها كل ما سبقها.

وحتى لايطول حديثنا فى هذه الجزئية، وإيجازاً لشرح أمر يعلمه من قرأ وهو يعلم، نقول، إن تلك النصوص كانت موجودة ومدونة منذ بداية التدوين وحتى الآن ، ودخلت فى متن كتب فهمية هائلة الحجم لباحثين معاصرين، لم يعنها حجمها عن أن تكون كالعهن النقوش، ولم تنطق بما قالته ذات النصوص فى كتابنا الصغير المتواضع، ولاشك أن السيدة الروينى قد وضعتنا هنا فى موضع شديد المخرج ولانحسد عليه، اضطررنا معه الى شرح جهدنا والتعريف به، وربما الانزلاق الى تقيييمه، وهو الأمر الذى يجب أن يعف عنه الباحث ويتركه للآخرين، لكنه اضطرار سعى إلينا فاستجبنا له، فقط ربما رجوناها أن تتكرم مشكورة بالتدقيق فى عملنا، ولاباس لدينا أن تستعين بهيئة (كونسلتر) لتقوم بالمقارنة مع جواد على وابن خلدون للكشف عن تبعيتنا وتأكيد زعمها (أن عملنا لم يأت بجديد) ولا أظنها فاعلة.

والمحروطة لوجه الحق لاتتعلق بمنتوج مفاهيم السيدة الروينى والمنشور حواراً، وإنما تتعلّق بالتدشين النهائى الذى قدمته الأستاذة فريدة النقاش، وهو التدشين الذى أسسته على ذلك الحوار، بينما بين يديها أعمالى المنشورة فى بحوث ودراسات وكتب، والتى سبق وأيدت الرأى بشأن واحد منها، وهو موقف، ورأى، يشكل مأخذاً على كاتبة فى قدرها، ومن ثم قدمت لنا درساً جيداً، تحدّد فى بيان عدم علمية مصرنة المنطقه مقابل تهويدها، وعلى أية حال فإن الدرس لم يخل من فائدة، رغم أنه بنى على مالم نقصد إليه، ولاشك أن الاختلاف أو الاتفاق مع كاتبة مثل الأستاذة النقاش، يؤدى الى إثراء معرفى، لكن الأمر تضمن ظلماً لنا، حيث قام على فقرات مبتسرة مقتطعة من حديث مطول، وعلى اصطلاحات ومفاهيم لم نقلها، خاصة مالحته الأستاذة من مفارقة فى المنظومة المنسوبة إلينا، بحيث سقطنا دون أن

ندرى (١٤)- هى نقول ذلك- فى فكرة طالما ردها نجيب سرور (١١٤) من قبل، وهى سيطرة اليهود على المصير الإنسانى، كأننا من مركز للتحكم غير مرئى، وهى فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها. ولا مشاحة، أنه مأسهل الحديث عن المنهج، وعن العلمية وأصولها فى الهواء الطلق، دون معاناة ومعايشة مادتنا التراثية الهائلة، وتربعاتها، والجدل الذى أفرزها بين مختلف الظروف المجتمعية، طوال حقبة زمنية تمتد من فجر الإنسانية وحتى اليوم، وذات هذا السبب، هو الذى حدد موقفنا الواضح من جلة الباحثين الأجلاء، الذين يقعون من جيلى موقع الأساتذة، وأخذنا عليهم- رغم الفارق بين أسنذتهم وتلمذتنا- اكتفاءهم بالبدء من لحظة وحى السماء الى الأرض فى الاسلام تحديداً، وهو الأمر الأيسر تناولا بالقياس الى امتدادات ذلك التراث بحدود تضرب فى أعماق الماضى السحيق، كما لاحظنا اعتماد هؤلاء الباحثين- الذين قدموا أعمالاً عظيمة، تقف أزاؤها باحترام وانبهار- على الوقوف على شاطئ التراث الآمن، بعيداً عن رشاش لجه، يصفون لنا أفضل سبل الفوضى لاستخراج لآلته، دون أن يتتلى أحدهم بعيايه، ولا يأس أن يقوم هؤلاء الأساتذة بطرح التحديدات الفلسفية للمفاهيم والمقولات، التى تثير الطريق للبحث فى هذا التراث وتضعه على الواضحة، مع توصيف لإمكانات تلك اللآلى بما يتفق وزينة العصر، فان صفقناها وفق المنهج الفلانى أعطتنا قلادة ساحرية، وإن أعدنا صفها بطريقة أخرى أعطتنا سواراً أشد بهاء من منتج تقنيات العصر.. الخ

هذا بينما فضلنا نحن المجازفة بنزول اللجج، واكتساب المران بالمحاولة والخطأ، لاستكشاف عملى لدروب هذا العباب الهائل وشعابه ومسالكه المتشابهة فى متاحف كبرى، وهناك يمكنك أن تجد مالم يخطر على بال فلاسفة الشواطئ، مما يجعلك مضطراً الى الانتقال داخل الأعماق من درب الى آخر، وإلى استبدال أدراكك بأخرى، لانك لن تصمك من الاستمرار الصحيح إن التزمت خط مدرسة بعينها، لم تضع بحسبانها مشابكات الأمر الكبرى.

وبكفينا بهذا الصدد، الإشارة الى أن تاريخ شرقنا وتراثه بالتالى، قد استعصى على التناطبق مع علمية المادة التاريخية، مما دعى ماركس نفسه الى ملاحظة عدم تطابق مراحل التطور المجتمعى مع مجتمعات الشرق، وساق بهذا الخصوص العجالة المعروفة بنمط الإنتاج الآسيوى، التى جاءت بدورها قاصرة عن التناطبق فى بعض تفصيلاتها مع مجتمعات حوض المتوسط الشرقى، وبخاصة مصر، مما انتهى بالآدابيات الماركسية، إما الى قسر تاريخ هذا المجتمع ليتفق مع نمط الانتاج الآسيوى (كما عقد المرحوم صادق مسعد مثلاً) أو الى وضع تأويلات للنظرية تقسرها على التوافق مع ذلك التاريخ، أو الى الشطط فى تلبس المراحل الخمس كيفما اتفق مع نمطنا المجتمعى، أو الى الجمع بينهما فى خلطة مهجنة متناقرة. وغنى عن الايضاح لدى كل من حاول- مع الاخلاص العلمى- اكتشاف عدم إمكان التناطبق الكامل بين نظرية النمط الآسيوى أو المراحل الخمس وبين مشابكات واقعا الاجتماعى التطورى، لذلك فان الباحث لو اكتفى بنظرية مسبقة، أو منهج بعينه، أو بتحديدات مفهومية فلسفية، سيجد نفسه فى شرك يؤدى الى طرق مضللة، ويزداد ضلال نتائجة إن أصر على التزام برمجة مسبقة على طول الخط، وعليه فان المادية التاريخية رغم علميتها الصارمة، ولجأ تطبيقاتها الساحق، عجزت بكل ثرائها عن التناغم مع التاريخ والتطور المجتمعى فى منطقنا، التى أمسى واضحاً أنها أخذت خطاً مخالفاً فى تطورها عن خط المجتمعات الأوروبية، مما يشير إشارة لا يجادل بشأنها الامكابر الى أثر الظرف البئشى فى التطور

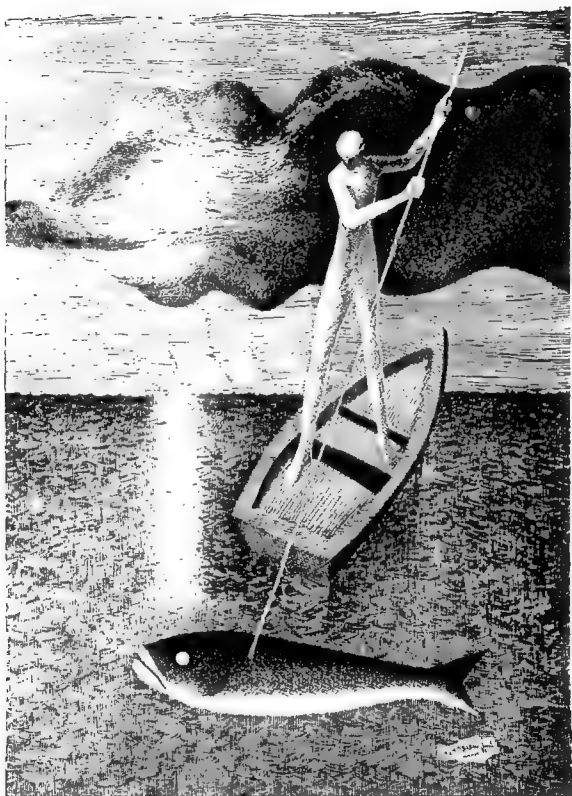
المجتمعي، وهو ما ينينا عليه رؤيتنا في ثقافة البداوة والثقافة النهرية، والتي استحضت في جملتها رغم ذلك - بالمنهج المادى التاريخي

وعاملا لذلك، فإن الباحث إذا كان مخلصا في علميته سيجد نفسه مضطرا الى تغيير خطه وفق المتشابهات المستجدة في طريقه، وكلما تغيرت ملامح الخريطة التراثية أمامه، وكلما تكشف معالمها الدقيقة بقدر القرب منها، وإمكان قراءة تفسيراتها ومنمناتها التفصيلية، وهو مما يغير حتما في الاغموات المفاهيمية المسبقة وإيجازا لبقية تفاصيل رؤيتنا، نؤكد أنه لا توجد مرحلة من مراحل الثقافة في التاريخ، تقبل تحديدها بحدود فاصلة قاطعة، وأن أى توصيف لواحدة من تلك المراحل، لا بد أن يأخذ بحساباته أنها غير مقطوعة الصلة بما سبقها، وإنما هي تستبطن بداخلها خلاصة التطور المادى، وما أقرره من بناء فوقى أو معرفى على أساس من المراحل السابقة، مع مراعاة أساسية للظرف الموضوعى المستجد الذى كان عاملا أساسيا في الوصول الى تلك اللحظة التطورية، كما لا يجب أن يغيب أن تلك المرحلة بعينها تستبطن أيضا بذور وجينات التطور الآتى، وما قد يدخل على هذا التطور من تعديلات نوعية، نتيجة للتراكبات الكمية التى يحدثها الجدل الموضوعى اللامتظم فى أحيان كثيرة، بين كافة روافد الظرف المجتمعي والاقتصادي ونتاج ذلك على المستوى المعرفى.

وزيادة فى الايضاح نفترض أن ذلك التراث يبدأ بدائرة كبيرة هائلة، تجمع المتنوع المرغل فى القدم، لشعوب المنطقة المعروفة الآن بالعمرية، وأن بداخل هذه الدائرة تتقاطع الأقطار مع بعضها، إضافة الى الأثرار، وأنه فوق هذه الدائرة يقوم شكل مخروطى، يتضح على سطحه الخارجى تعرجات لولبيه ومنحنيات، لكنها دوما صاعدة ومتصلة فى جذورها بالأقواس والأثرار، حتى تصل الى قمة المخروط الذى يمثل الثقافة العمرية الاسلامية الحالية،

وحيث أننا قد طرحنا فى حوارنا مع السيدة عبلة الروينى بالفعل (اصطلاح (التنوير) لكن ليس مقابل المصترنة، حيث أننا نحددنا فعلا عن ثقافتين: الثقافة البدوية والثقافة النهرية، وحيث أننا نزعم التزام صرامة المنهج العلمى الذى بنأى بنا عن توصيف الأستاذة النقاش (فكرة ميتافيزيقية فى جوهرها)، فإننا حتى لا ندبو كمن يلقى القول على عواهنه، نزع أن لمسالة التنوير ومسالة الثقافتين أصولا، وإنما أصول موضوعية تاريخية ومجتمعية خالصة وليست ميتافيزيقية، لذلك سنقدم مثالا واحدا فقط، من بين نماذج متعددة لا يسمح المجال بعرضها، يمكنه أن يوضح زعمنا، وسنركز هذا المثال حول تطور مفاهيم الانسان فى منطقنا (فى حوض المتوسط الشرقى) حول مسألة عقدية واحدة هي تطور مفهوم الخلق والتكوين لئلا نرى فى مرآتها مقاصدا، ومع الأسف سنجدنا مضطرين للمرة الثانية للمعالجة السريعة والمكثفة أكثر مما ينبغي، لكنه واقع الحال والنشر فى مجلاتنا الثقافية والمساحات المتاحة بها، وربما أكون بذلك قد وفيت بوعده، لدعوة كريمة من السيدة النقاش للكتابة لأدب وفقه، وإن جاءت الكتابة لمناسبة طريفة، فإن ما يشغل لها ويجعلها تليق بمجلة نحترمها، أنها كتبت لتلك المجلة خصيصا

*** العنوان «مصترنة المنطقة وتهويدية المنطقة» من وضع مدير تحرير المجلة ، وليست إلهامه مستوله عنه، وأسن نقد أو لوم يوجهه .» القمتن الى العنوان هو صوجه الى المحرر (ع.س).**



الحياة الثقافية



-
- البحث عن سيد مرزوق: مظهر فريد
 - كتاب رفيق الصبان الظلال الحية: كمال رمزي
 - المهرجان الاول لسينما الطفل: ماجدة مريخ
 - مساكين محسن بونس: أنيس البهاج
 - لوحات علي عاشور المضيئة: محمد الخلو

فيلم جديد

البحث عن سيد مرزوق القاهرة ٩٠ والاكثاب القومى

سمير فريد



يتميز دارود عبد السيد بين أبناء جيله من المخرجين، جيل الستينات الذى لم يتمكن من فرض عمله على السوق إلا فى الثمانينات، بخلفيه ثقافية سياسية وسينمائية عميقة، بذت فى أفلامه التسجيلية، ثم فيلمه الروائى الأول «الصعاليك» عام ١٩٨٥، تبدو أوضح ماثكون فى فيلمه الروائى الثانى «البحث عن سيد مرزوق» الذى أخرجه عام ١٩٩٠ بعد خمس سنوات من اخراج الفيلم الأول.

يحطم دارود عبد السيد فى البحث عن سيد مرزوق كل تقاليد الأفلام المصرية السائدة، الاستهلاكية منها والفنية فى آن معا. بل ويتجاوز الواقعية الجديدة التى صنعها جيله، وساهم فيها بفيلمه الأول، ويتطلق إلى آفاق رحبة فى منطقة كبار فنانى السينما الذين يحاولون التعبير عن الشرط الإنسانى بإبعاده الاجتماعية والوجودية المختلفة. فالفيلم يخلو من أية حدود من أى نوع، ويتجاوز كافة أساليب التعبير الواقعى إلى أسلوب أقرب إلى السيرىالية على نحو لا مثيل له من قبل فى الأفلام المصرية. ومع ذلك

فالفيلم يعبر عن الواقع المصرى المعاصر فى مطلع التسعينات كما يراه الفنان. لقد سبق أن خرجت الواقعية الجديدة إلى الفانتازيا فى كوميديات رافت الميهى السوداء، وأعمال الثنائى شريف عرفه وماهر عواد، ولكن بينما يلجأ الفنان فى الفانتازيا إلى تضخيم الواقع إلى حد الكاريكاتير، ويعتمد على المفارقات الحادة فى الواقع، وعلى انقلاب المواقف إلى حد العيىث، يلجأ دارود عبد السيد إلى أشكال الاحلام والكوابيس التى تنقطع عن الواقع غاما،



وأن استمدت عناصرها منه بدورها.

فى المشهد الاول من الفيلم يستيقظ يوسف من النوم وينظر الى المنبه، ويكتشف انه استيقظ دون ان يدق. وفى المشهد الثانى نراه فى حديقة عامة يجلس على اريكه ويتحدث الى جاره قائلا لقد ذهبت الى العمل، ثم اكتشفت أن اليوم جمعة، يوم الاجازة الرسمية ويضحك يوسف، ولكن جاره لا يشاركه الضحك. يقول له سليمان ان ابنته ولدت فى الشهر السابع وتحتاج الى حاضنة لمدة شهرين، إيجارها اليومى ثلاثون جنيهها، وهو لا يملك المال الكافى لذلك. يعرض يوسف على سليمان مائه جنيه، ولكنه يعذر شاكرًا، وفجأة يهرع خارجا من الحديقة قاتلا لقد وجدت الحل. وفى المشهد الثالث ترى صعلوكا يقلد شابان فى شارع خال من شوارع أحد الاحياء الراقية، يقترب يوسف من شابان ويشفق عليه، ويعطيه بعض المال، ثم يذهب معه الى أحد المقاهى حيث يشربان الشاي.

وفى أحد الفناقد الكبرى على تيل القاهرة يرى يوسف مجموعة من الفراعصين العاملين فى شرطة النهر يستخرجون جفه غريق، ورسالة فتاة جميلة مالهذى يحدث، فلا يعرف ماذا يقول وعلى باب الفندق يلتقى يوسف مع سيد مرزوق، وهو رجل من طراز خاص تبدو عليه ملامح الشراء الشديد، فاذا به يحدثه عن الفتاة باعتبارها سليمة العائلة المالكه، ويخبره ان اسمها عبلة. وفى المشهد السادس ترى سيد مرزوق وهو يصطحب يوسف الى مقابر العائلة المالكة السابقة، حيث تنصب له خيمة خاصة له وصاحبه على الفور، وتحت الخيمة يروى سيد وهو يذخر الحشيش كيف تم انقاذ ميراثه من التأميم. وفى حمام فندق كبير يستحم سيد مع يوسف ويأتى ضابط الشرطة عمر يحذر سيد من أحمد الشرقاوى الذى هرب من السجن لتوه.

فى هذه المشاهد السبع الاولى من «البحث عن سيد مرزوق» كافة مفاتيح الفيلم، فتحن لاندري فى المشهد الاول ان كان يوسف قد استيقظ من النوم لم

لا يزال نائما حتى يدق جرس المنبه. ونحن لاندري فى المشهد الثانى ما هو الحل الذى توصل اليه سليمان، وان كنا نشعره بعد ذلك فى نهاية الفيلم، ولا نعرف ماهى العلاقة بين يوسف وسليمان من ناحية، ويوسف وشابان من ناحية أخرى. ولا العلاقة بين هؤلاء وبين احمد الشرقاوى الهارب الذى انزله اهدا.

وهذا الانقطاع بين المشاهد السبعة الاولى رغم تواليها، والذي يعبر عن منطق الحلم أو الكابوس، أو بعبارة أخرى منطق عالم اللاوعى الداخلى للانسان، هو المنطق الخاص لاسلوب السرد فى الفيلم. والذي ينجع المخرج المؤلف فنان السينما فى دعوة جمهوره الى التعامل معه منذ البداية. ومتفرجو السينما مثل نقاد السينما عليهم مشاهدة الافلام كما هى، بمنطقها الخاص، ولهم قبول المنطق الخاص أو رفضه، ولكن ليس لهم فرض منطق آخر من خارج الفيلم.

الشخصيات الست التى نراها فى المشاهد السبعة الاولى، يوسف وسليمان وشابان وعيله وسيد مرزوق وعمر، هى الشخصيات التى نأبها بعد ذلك حتى النهاية، بالإضافة الى شخصية مغنية شعبية فقيرة هى فيفى التى تراقب سيد مرزوق مع عدد محدود من العازقين الفقراء لتغنى له فى الوقت الذى يشاء وشخصية سوزى العاهرة فى الفنادق الكبرى، والتى تدعى انها امريكية حتى تحصل على مائة جنيه فى



مطمئنا الى انه لن يفعل شيئا، وان الشرطة تحميه جيدا من هذا الهارب الغامض.

ويطعن يوسف نموذج لمخلف الطبقة الوسطى الحاضر. فهو ليس بالفقير، إذ ورث عن والده ارضا تدر له بعض المال، وليس بالسلبى، إذ شارك فى المظاهرات الوطنية عندما كان طالبا فى ٦٨ و٧٢، ولكنه يشعر انه مقيد من عشرين سنة. وعندما يدعوه سيد مرزوق للدخول فى عالمه المتروك ينساق ويعبر عن تطلعاته الطبقيّة الكامنة، ولكنه ينكر انه يعيش به عندما يهديه المرسيدس بمناسبة عيد ميلاده، ويتهمه بقتل شابلن ظلما. ورغم أن يوسف يرى شابلن حيا بعد ذلك، إلا انه يقرر قتل مرزوق، وعندما يمتلك الشجاعة لاطلاق الرصاص يكتشف متأخرا أن المسدس خال من الذخيرة. ويضحك سيد مرزوق الى درجة القهقهة، ويترك يوسف فى مزيد من الحيرة.

ومنذ اللحظة التى يلتقى فيها يوسف مع سيد مرزوق يلتقى ايضا مع منى، انها الحب الجميل والامل المشرق، هى كل «المنى». ولكن سيد مرزوق يسميها عبلة تارة ويجرى تارة أخرى. انه يزيغها، ويخدعها، وفى نفس اللحظة ايضا يلتقى يوسف مع ضابط الشرطة عمر. وطوال الفيلم يقوم عمر بمطاردة يوسف، ويبحث يوسف عن منى. حتى قبل أن يلقى سيد مرزوق تهمة قتل شابلن ليوسف يطارده عمر وقواته، وعندما يقبض عليه يجد منى فى قسم الشرطة ايضا،

انه عالم الفقراء والاغنياء والطبقة الوسطى بينهما. وعالم الشعب بتطبيقاته الثلاث من ناحية والسلطة الحاكمة من ناحية أخرى. الاغنياء يملهم سيد مرزوق، ولاسمه دلالات رمزية واضحة، فقد ورث من ابيه ٥٠ مليون جنيه سيانك ذهب ولذلك أفلت من التأميم ايام عبد الناصر. يدخن الحشيش فى المقابر مثل الصعاليك، ولكن فى مقابر العائلة المالكة السابقة. ويستحم فى فنادق الدرجة الاولى، ويأكل المشوى فى ظل الأهرامات، ويسهر طوال الليل فى قارب على النيل، وعندما يهدى بقم سيارة مرسيدس، وعندما يعيش يقتل شابلن بسيارته، وعندما يهرب من المستولين يلقى التهمة ليوسف بالتعاون مع محاميه، وعندما يعود فى الصباح مع حاشيته من الفقراء يستمتع بتهمهم الحق فى الحصول على ما يريدون من أثاث القصر وخمفه.

اما الفقراء فهم مقلد شابلن البائس الذى ينام على الارصفة أو فى مقاهى البؤساء. وفيفى التى لاتعرف حتى كيف تتصرف فى الاشياء التى حصلت عليها من لص سيد مرزوق، ولا أين تضعها، فتبيعها بأبخس الاثمان. وسوزى التى تدعى جنسية غير جنسيتها، ولغة غير لغتها، لزيادة سعرها، وتبلغ الشرطة عن يوسف وهى لاتدري ان كان مذهبا ام برتيا، والعازفون على هوى السيد المرزوق، وصاحب القارب الذى يؤجره لمن يدفع ليعمل مايشاء فى عرض النيل.

هؤلاء جميعا من فقراء المدينة سواقط الطبقات العليا والوسطى أما الطبقات العاملة من العمال والفلاحين فلايوجد لها على الشاشة، ولا فى حسابات القاهرة - ٩٠، ولايعبر عنهم غير احمد الشرقاوى الهارب من السجن الذى يهدد سيد مرزوق، ولاسم الشرقاوى دلالات رمزية واضحة بدوره، والذى يهدد الفيلم وينتهى دون أن يظهر، ولكن يظل اسمه يتردد، ويظل ضابط الشرطة عمر يؤكد محاصرته، ويظل سيد مرزوق



وعندما يهرب وهو مقيد الى مقعده يحمل المقعد معه.
وعندما يضعه عمر في سيارة الشرطة بمقعده يجد الى
جواره دمية جندي، ويفسر عمر الامر بانهم يلقون
بالدمى في النيل لتدريب الشرطة.

يدخل عمر وقواته في معركة عنيفة بالرصاص مع
مجموعة من الأشخاص، ويجد يوسف نفسه في سبب
الرصاص المتطاير ولا تاقه له في تلك المعركة ولا جمل.
وفي مشهد مركزي هام يطلب يوسف من عمر ان يترك
قيوده، فيقول له عمر ضم اصابعك، وما ان يفعل حتى
ينفك القيد من يده بسهولة: الحرية لاتعطى، وإنما
تؤخذ أخذًا، حريتك في يدك، خذها ولا تتردد. هذا
مايعبر عنه داود عبد السيد في عمله الفني الجميل.

وفي الثلث الاخير من الفيلم نرى سليمان وقد انقذ
ابنته بتحويل احدى حجرات شقته الى حاضنة بنفس
مواصفات حاضنة المستشفى مستخدما معلوماته
باعيابه من خريجي كلية العلوم. والاتصال كيف التقى
يوسف به المرة الثانية، كما لاتصال كيف عرف سيد
مرزوق ان اليوم عيد ميلاد يوسف وهو لم يتعرف عليه
الا منذ ساعات. نحن فوق الواقع المادى. نحن في واقع
فكرى وروحى. وعندما تهجم الشرطة على منزل
سليمان يستمد منه يوسف القوة. ويلقى بنفسه من
النافذة، فيسقط في عربة القمامة. وتأتى السيارة التى
تنقل محفويات الحرية فتعقله. وفي الشوارع تلتقى
سيارة القمامة مع سيارة سيد مرزوق المرسيدس وفيقى
تفنى له.

وينجو يوسف من الموت حرقا في القمامة. وعندما
ينهار على احد الجسور، يأتى رجلان من الشرطة
ويلقيان به في النيل وهما لا يدريان انه حي يبرق.
وتحت الماء يأتى الغواصون وينقذونه. فالشرطة تنقله،
والشرطة ايضا تنقله، لا يموت يوسف فى نهاية فيلم
داود ولايموت أحد، حتى شابلن يحيا من جديد. وحتى
سيد مرزوق لا يستطيع يوسف قتله. وفي صباح اليوم
التالى ينتمى يوسف فى زى شابلن، ويلتقى مع منى

وهى تسقى الورد. فتخبره انها كانت تريد السفر.
ولكن لتشابه اسمها مع اسم فتاة ممنوعة من السفر،
عادت من المطار، وهكذا التقت به فى قسم الشرطة.

ولأن الفيلم ليس حلما ولا كابوسا، وإنما يعتمد على
منطق الحلم والكابوس فى السرد، لا ينتهى مشهد
البداية مرة أخرى، وإنما مشهد أقدام جنود الشرطة تدق
الأرض، ورؤوس الكلاب البوليسية بين أقدامهم تعوى،
ويرتفع صوت دق الاقدام وصوت العواء الى أن يصم
الاذن. وتذكرنا هذه النهاية بسيناريو فيلم داود عبد
السيد الاوّل عام ١٩٧١ الذى لم ينفذ ابدا، وعنوانه
«الناس والكلاب». وبنهاية الفيلم التشيكوسلوفاكى،
تقرير عن الحفل والمدعوين اخراج يان تيمك الذى انتج
فى العصر الذهبى للسينما التشيكوسلوفاكية الجديدة،
وصنع بعد الفوز بالسوفيتى عام ١٩٦٨ حيث تظلم
الشاشة ويرتفع صوت كلاب الحراسة بالتدرج.

«البحث عن سيد مرزوق» رؤيا متعددة
الابعاد للقاهرة ٩٠. والصراع الطبقي فى
المجتمع المصرى، والعلاقة بين الشعب
والسلطة من ناحية أخرى. انه تعبّر
سيميائى خالص عن ما اطلق عليه الدكتور
مصطفى سويرى «الاكتئاب القومى» فى

الجمهور نتيجة ضعف وسائل التعليم والأعلام والثقافة فقط، وإنما يعوقه أيضا نقاد السينما وأشياء نقاد السينما الذين يسلفون عليه سيف الاتهام بالتأثر بهذا الفيلم أو ذاك الفنان. بينما التأثير عملية إنسانية طبيعية بل وضرورية ولازمة، والمهم في النهاية ألا تكون المسألة مجردة «تقليد» ناتج عن الانقلاص، كما في الأفلام الاستهلاكية.

يتصف أسلوب اخراج داود عبد السيد لفيلمه بنفس الدقة التي يتصف بها السيناريو، فعندما لا يكون منطق السرد هو المنطق الواقعي، بينما الشوارع والاماكن واقعية، وملابس الشخصيات واقعية، وحوارها واقعي، والأشياء التي تتعامل بها واقعية، يصبح على المخرج اختيار زوايا خاصة للتصوير، وإيجاد خاصة للقطات، وعلاقة خاصة بين اللقطات، وبين الصوت والصورة، وبين الضوء والظلام، وبين الألوان

وقد أدركت المجموعة الفنية لفيلم «البحث عن سيد مرزوق» خصوصية أسلوب الاخراج الذي يقوم على التناقض بين الواقعي واللاواقعي، مدير التصوير طارق التلمساني، والمؤثرية رحمة منتصر، ومؤلف الموسيقى راجح داود، ومهندس المكساج جميل عزيز، والممثل الفنان نور الشريف الذي قام بدور يوسف، فإضافة تراعي حركة الزمن الكلاسيكية لفيلم تدور أحداثه في إدارة شمس واحدة، ولكن مصادر الضوء تتجاوز الواقع في مشاهد كثيرة مثل مشهد مقابر العائلة الملكية السابقة، والمشاهد داخل السيارات في الليل. ومشاهد النهار القليلة في الحديقة والشوارع تعكس بهجة عميقة بينما تعكس مشاهد الليل بالتناقض بين الأضواء والظلال والألوان الحادة، كتابة أكثر عمقا تعبر عن التعوض والحيرة.

ويتطلب الانتقال بين المشاهد السبعة الأولى من الفيلم، وهو انتقال يقطع ولا يصل، أكبر قدر من الدقة في المونتاج، وعندما يصل الكابوس الى ذروته ابتداء

مصر. حيث لا يعرف الناس هل هم اغنياء ام فقراء، في حالة حرب ام في حالة سلام، منتصرون ام مهزومون، حتى ازمه الاسكان لا يعرف الناس هل هي حقيقية ام وهمية، فهناك أزمة وهناك في نفس الوقت ملايين الشقق الخالية. كما يعبر الفيلم عن حيرة الانسان في مطلع العقد الاخير من القرن العشرين: هل هزمت الاشتراكية ام انتصرت الرأسمالية؟ وسواء هزمت هذه ام انتصرت تلك، هل تحققت العدالة الاجتماعية هنا أو هناك؟ وكيف يصاغ مستقبل العالم، وأين من هذه الصهاغة ما يسمى بالعالم الثالث؟ ومن هنا التلاحم العضوي بين رؤية الفنان وأسلوبه في التعبير عنها.

ومنطق اللاوعي في السرد لايعني الفوضى ففيلمنا يراعى وحدات الزمان والمكان والموضوع الكلاسيكية، إذ تدور الأحداث من صباح يوم الى صباح اليوم التالي، في الزمن الحاضر، وكلها في مدينة القاهرة. والموضوع هو حيرة مثقف الطبقة الوسطى وأزماته الفكرية والروحية، وبحث الانسان عن العدالة والحرية في أن واحد. بل إن سيناريو الفيلم يبلغ درجة عالية من الاحكام والدقة رغم عدم وجود حدوده بالمعنى التقليدي ويعبر عن رؤيا هاضمة لتأقفة شاملة من أدب كافكا الى فكر جورباتشوف، ومن سينما يأن تيمك الى سينما مارتين سكورسيسي وخاصة فيلمه «بعد ساعات»، كما يوجه داود عبد السيد في فيلمه تحية جميلة الى سينما شابلن في ذكرى مرور قرن على ميلاده.

يعبر الفيلم عن هضم كل هذه المؤثرات الثقافية لأنه في النهاية لايشبه اي فيلم آخر. لقد أصبح التعبير عن ثقافة الفنان في مايطلق عليه الغرب «العالم الثالث» يحتاج الى شجاعة أدبية حقيقية. فالفنان في ذلك العالم لاتعوقه الرقابة الحكومية، وتردى ذوق

والصورة، وبين الصمت والصوت، بحيث يصبح كل شيء في موضعه وفي وقته.

وبإبليس واحدة لانتغير، وبفهم يندر في سينما القاهرة ٩٠ لمفهوم الممثل/ النجم، لا يتردد نور الشريف في القاء جسده في عربة القمامة، أو السباحة تحت الماء بلباسه كاملة. ولكن الأهم من ذلك أنه أدرك أبعاد الفيلم الاجتماعية والوجودية، وانعكس ذلك في نظراته طوال الفيلم، فهو في البداية لا يدرك حال الذي يدور حوله، وينساق وراء سيد مرزوق، ولكنه عندما يدرك أن سيد مرزوق يبعث به، وأن عمر يطارده ولا يحصيه، يتحول إلى إنسان آخر يقبض على حريته، ويقرر أن يقتل سيد مرزوق، وأن يجد فتاته منى.

ويدهشنا داود عبد السيد بذلك الممثل على حنين الذي يؤدي دور سيد مرزوق، بثقة وحضور، ويكشف عن موهبة الممثل شوقي شامخ في دوره عمر، ويؤكد جمال الأداء العفوي للمشكلة آثار الحكيم التي قامت بدور منى، ولم تحدث كثيرا طوال الفيلم، ولكنها كانت موجودة دائما بقوة الأداء وفهم الدور، وينجح داود في اختيار وإدارة أحمد كمال في دور شايلن، وسامي مغاوي في دور سليمان أيضا، فكل أدوار الفيلم القصيرة مرسومة بنفس دقة الأدوار الرئيسية.

هكذا يكون الفن .

هكذا يكون الأداء.

هكذا يكون الجمال المغربي.

من سقوط البطل بالحركة البسيطة في عربة القمامة، إلى انقائه من أعماق النيل، يتم الانتقال بالاعلام التدريجي بعد أن كان الانتقال بالقطع الحاد، وفي الخاتمة صباح اليوم التالي، وعلى العكس من مقدمة المشاهد السبعة الأولى تنساب الحركة على نحو فذ من إشعال يوسف لسجارتته وهو مع منى إلى سقوط علبة السجائر في الماء، إلى الأشياء تسبح في الماء كما في أفلام تاركوفسكي، إلى قدمي يوسف وقد قرر الانجلاء إلى قصر سيد مرزوق حيث حمام السباحة مصدر المياه ويتخلل الإيقاع التراجيدي من السيطرة التامة على كل لقطات الفيلم والتناغم بين مقدمته وخاتمته، ووسطه وذروته . ولا يقل براعة راجع داود عن براعه رحمة منتصر وطارق التلمساني. فالموسيقى لا تطرب، وأما تعبير. وتحلق بجملها القصيرة، والانتها المحدودة، بعيدا عن الواقع الملموس، إلى الواقع الفكري والروحي للفيلم.

وفي الوقت الذي لا تطرب فيه للموسيقى، تطرب للفن، دون موسيقى بصوت الفنانة الموهوبة لوسي. فالعازفون الفقراء الذين يصاحبونها لا يمارسون العزف الاقليل. وكل الاغاني التي تغنيها لوسي سواء في الغارب النهلى أو في السيارة المرسدة من الاغاني العربية القديمة التي أصبح انتشارها محدودا في القاهرة ٩٠، وحلت محلها اغاني البثرو دولار المتبدلة. وفي مكساج الصوت تبدو استاذة المهندس جميل عزيز، وينجح داود عبد السيد في ابداع العلاقة بين الصوت

الظلال الحية

كمال رمزي

في سوريا.. أصبح عندما جاء الى القاهرة- عنصرًا فعالًا في الثقافة والإبداع الفني، فقدم، لأول مرة، الكاتب الفرنسي آرايال الذي ترجم له «المهندس وإمبراطور آشور».. ثم إنطلق في كتابه السيناريوهات، وممارسة النقد السينمائي.

كتاب «الظلال الحية»، حصاد مشاهدات الصبان، يتضمن مقدمة هامة، مكتوبة بحذر محسوب، جاء فيها «طرافة هذه الحواطر السينمائية التي تحمل في طياتها شيئًا من النقد أنها لازالت تشع بحرارة اللحظة... لذلك تركتها تعيش كما ولدت... تعبر عن رأي وعن اتجاه، وعن قف قد تكون الأيام قد غيرت جزءًا منه أو كله.. ولكن من حق القارئ أن يعيد الكلمة الى زمنها.. والرأي الى نقطة إنطلاقه، والإنطباع الى حرارة الأصلية».

والحق أن الصبان، بذلك لأمع، وصف مقالاته بأدق وصف ممكن عندما قال أنها «حواطر سينمائية... تحمل شيئًا من النقد... فمن الواضح أنه إختار، عن قناعة وعشق وتعهد، المنهج الذي يشاهد به الأفلام، ويكتب به عنها... وهو يفهم تمامًا أصول وقواعد هذا المنهج، ولا أشك أنه يعلم تمامًا المآخذ التي تؤخذ عليه، وبالتالي أطلق على مقالاته تعبير «حواطر سينمائية».

جمع الدكتور رفيع الصبان، ٣٦ مقالة نقدية، كتبها خلال عقدين من الزمان، حول أفلام ورواية أحبها، وتركت أثرًا وجدانيًا في نفسه، برصده، بأسلوب شاعري مرهف، متأنق، يمتثل بالإحساسات، وعلى درجة كبيرة من الجمال.

ويتمتع الصبان، الى جانب ثقافته الواسعة، المتعددة الجوانب، بخبرة عملية عميقة بالعمل الإبداعي.... فهو، بعد عودته من باريس، الى دمشق، في نهاية الستينات، قام بتأسيس «ندوة الفكر والفن»، والتي أخرج من خلالها العديد من المسرحيات.. لاقت تقديرًا رفيعًا.. فبينما كتب رياض عصمت وأصلاً إخراجاً «للوزير سالم» التي كتبها الفريد فرج بأنه «عرض جميل للغاية، فيه جهد، وفيه إتساق في الحركة، وحسن توزيع للممثلين.. ومحاولة للوصول الى حدة في الأداء بتقطيع حركات الجسم والوجه، والمبالغة بها للوصول لا الى الاقتناع بأوقعيتها بل للتعبير بها بشكل مؤثر».. علق سعد أردش على عرض «طرطوف» لموليير بقوله «أكد أن الصبان من أكثر المخرجين العرب دقة وأناقاة في نسجه المسرحي».

وكما كان الصبان قوة دافعة للنشاط المسرحي

موسيقى قوامه الكمان والبيانو بكل مافيه من مرح وحياء وضجة».

وعلى هذا النحو من التماسلات، ذات الطابع الذاتي، تتوالى المقالات.. العلاقة فيها ثنائية، بين الفيلم والكاتب، معزولة عن أية سياقات أخرى.. يبدو الفيلم معها كما لو كان قد أخرج في مكان ما، وفي أى زمن.. وكما كان الكاتب- المشاهد- لاعلاقة له بدلالة الفيلم كككل، ولا وجود للعالم خارج جدران صالة العرض.

ولعل هذا ما يفسر الترتيب العشوائي لمقالات الكتاب... فطالما أن الاهتمام كله ينصب على مجرد تسجيل الأثر الإنفعالي للفيلم على الكاتب، فبالناتالي لا يهم أن يوضع «البريء» لعاطف الطيب ١٩٨٦، قبل «الانخيار» ليوسف شاهين ١٩٧٦... أو يثبت «عيون لاتنام» لرائت الجهي ١٩٨١، قبل «السراب» لآنور الشناوى ١٩٧٠.. فهنا، وبالمناهج الذى يتبعه رفيق الصبان، يأتى العمل من الفراغ، ليلهب الى الفراغ، مخلفا انفعالات خطية، فى نفس المثقلى.

لذلك فإن أهم الأعمال، وأخطرها، يتم التعميم على مغزاها، من خلال التعرف عند جزئية جمالية من جزئياتها، وإغفال معناها الكلى، الذى لا يمكن أن يتضح، إلا بوضع العمل فى إطاره الزمنى، والمكانى. فمثلا، عندما يتعرض الصبان الى البريء، يقول بلخته الخلاية «هو فيلم أحمد زكى.. ينتمى اليه كما ينتمى الجلد الى اللحم». ويتجزع به كما تتجزع قطرات الماء ببعضها.. ويلتصق بنا من خلاله كما يلتصق العطر الشرقى النقى الرائحة بالبشرة العذراء».

هذا حسن... وماذا بعد؟.. يجيب الكاتب «أقول- عبقريّة- أحمد زكى.. الذى لبس سبع الليل بكل تفاصيله وكل دقائقه.. حتى جعلنا نسمع نبضات قلبه.. ونحس بهدير الدم الحار فى عروقه.. كل ذلك من خلال أسلوب بسيط متمكن فى الأداء.. يعتمد على اللحظة عوضا عن الكلمة.. وعلى الحركة الهامسة

أما عن المنهج، فإنه.. المنهج الإنطباعى .. الذى يرصد وقع مشاهدة الفيلم على نفسه .. يسجل مشاعره أزاء الصور والشخصيات والإيقاع والألوان والموسيقى.

ولأن الصبان يستقبل الفيلم بقلبه، ويروح حماسية تمثلى بالمعنى، فإنه يستعين، فى هذا الإستقبال بحواسه الخمس، يراه بعيونه ويلمسه بأصابعه ويسمعه بأذنيه ويتنسمه بأنفه ويتذوقه بلسانه، لذلك فإن شاهدته بكل فيلم تبدو كما لو كانت تجربة، فردية، جنيذة، نضرة، نفسية وحسية فى آن واحد.

ولأن الصبان متمكن من صياغة التعبيرات الشعرية، معتمدا على ثقافته الأدبية، ومدعما بخبرته ودرابته بالفنون التشكيلية، والموسيقى، لذلك فإنه ينجح بمهارة فى تحويل انفعالاته بمعناصر الفيلم الى كلمات وجمل وقترات مكتوبة على الورق... تقدم للقارئ **جلب الصبان**، مفهومة فى مشاعر الكاتب فمثلا، يصف أحمد زكى فى «عيون لاتنام» لرائت الجهي بأنه «هادد كالبرق... رقيق كالفرشة... متروك كالأنرب.. مرن كالعنبان... مضطرب كنجمة القطب... حاد كاخنجر... صلب كقطعة الماس».

وعند قاهرة محمد خان، كما بدت فى «الثأر» يقول أنها «شريحة من دم وعصب.. من يأسمين ووحل، من زرقه سماء، وعمق بئر مهجورة».

وحول المرارة التى أحسها مع مشاهدة «الحب وحده لا يكفى» لعلى عبد الحالى يكتب «ولكن هل جعلت هذه المرارة الفيلم أصفرا كالكرهيت.. يلمس ويترك فى الحلق طعنا آسنا حادا.. أم أنه إكتفى بأن يجعل الدمع يتجمع فى نهاية العين دون أن يتزلق.. والقذب ينكمش دون أن يصرخ صراخا فارغا لامتعى له».

وعندما يتحدث عن الشخصيات الثانوية فى «زوجتى والكلب» مقارنة ببطل الفيلم- محمود مرسى ونور الشريف يقول «أما باقى الشخصيات كالزوجة والرفاق فليسا إلا الآلات المصاحبة فى كونشرتو

عوضاً عن الصراخ الزاعق».

عاطفية لاتكاد تمر بالعقل... فعنده أن زعتر النوري-
نور الشريف- في «أهل القمة» الشخصية أثيرة الى
نفسه ، يعلن بحسم، ولا تردّد ، «نحن مع زعتر.. رغم
أنه لص أفاق ومخادع ووصولي.. لا يحترم الا مبادئه
التي صنعها لنفسه»! نحبّه لأننا نحن الذين صنعناه..
ونحبّه لأنه منسجم مع نفسه ونحبّه لأنه لا يمكن أن
يكون إلا نفسه..

وفعلا ، قدم زعتر النوري ، في الفيلم ، كما لو كان
فارسا نبيلًا.. وهذا خطأ رؤية صانع «أهل القمة» تلك
الرؤية التي يتطّيع خلالها إذا قارنت صورة هذا الرجل ،
كما جاءت في الفيلم ، بصورته الحقيقية كسجّرم في
الواقع.. هذه المقارنة التي ستؤدي بك الى رفض ، أو
على الأقل ، التحفظ على حالات الفروسية المزيفة التي
يقدمها الفيلم على ذلك الغول.. وبالتالي سيد هشك
حب الصبان له.. فأولا القول بأنه «يحترم مبادئه التي
صنعها بنفسه» لا يقربنا ، لأن هذه المبادئ تتمرّع في
الشراب والوحل.. وثانيا القول بأننا «نحن الذين
صنعناه» غير صحيح ، ذلك أنه لم يكن إلا النتاج
الطبيعي لسنوات الانفتاح اللصوصية ، والادعاء ،
ثالثا ، بأنه «منسجم مع نفسه» وبالتالي فليترك بنا أن
نحبّه ، هو إدعاء مردود ، فالانسجام مع الذات ، خاصة
عن طريق أبشع السبل ، لا يمكن أن يكون قيمة في حد
ذاته.

إن هذا المنطق المغفل ، الذي ينهض مضطربا على
انطباعات لحظية ، يؤدي الى الوقوف الى جانب المغال
الجاهل ، في «الشريفة» لأشرف فهمي ، ضد المهندس
المثعلّم.. والى جانب المرأة قبيحة البيت ، خادمة
الفراش ، في ذات الفيلم ، ضد الزوجة العاملة ، التي
تفكر بعقلها ولا تنصرف بنصفها السفلى.. هنا ، في
هذه الأمور المحورية ، تتضح شروخ وأخطاء المنهج
الانطباعي ، العاطفي ، الانفعالي الذي يمتعه رفيق
الصبيان ، مهما كان رونق اللغة المتعددة الألوان ، التي
تحاول ، عينا ، أن تداري التشققات المنتشرة هنا وهناك.

لابأس.. أدخل في المفيد- يواصل الناقد «أى مثل
آخر ماكان بإمكانه أن يجعل هذا البرئ منطقيا وسويا
ومعتقا غير أحمد زكي... نظرتوه الهائنة بين عالمين..
حركته المتعوية المناسبة... كحركة الثمر أحيانا ،
وكحركة القط المتوحش أحيانا أخرى..».

وبهذا الاسترسال المجاني ، لانتحول «اللغة الحلاية»
الى زخارف عملة بلا نهاية فحسب ، بل وتسدل ستارا
كثيفا على أهمية الفيلم كنبوءة تحققت يوم أن خرجت
جحافل جنود الأمن المركزي- القهورين- كيطل الفيلم ،
في ثمره هائل على ظروف حياتهم الشاقة ، كما توقع
الفيلم ، الذي كان يومها لايزال حبيسا ، في علب
الصفيح.

نعم ، إن المقال يشهر ، في كلمات متناثرة ، الى
خديعة البطل التي أعمته عن حقائق العالم ، و «تقرده
على النظام بأجمعه» ، لكنها إشارات خجول مترددة ،
تضيق في غياب التوفان في سحر البطل الذي- حسب
انطباع الناقد- ينتمي له الفيلم كما ينتمي الجلد الى
اللحم.

وبالطبع ، نتيجة لذوق الصبان وخبرته ، وقدرته على
التعبير عن انفعالاته على نحو واضح وسلمي ، ستجد
بالضرورة ، صلاحيات باهرة في الكثير من المقالات ،
وقراءة عاطفية نشطة لهذا المشهد أو ذاك.. فهو يرى
في نهاية «أهل القمة» لعلى بدر خان ، أن ذويان ضابط
الشرطة الشريف- عزت العلايلي- وسط الجموع ليس
فشلا.. ولكنه ، بلغة الكاتب «كانه إنتصار.. ربما كان
فعلا إنتصارا.. لأن ضابط البوليس لم يستسلم رغم
نقله الى مكان بعيد.. وأما أصبح جزءا من الشارع..
من الناس.. من الضمير العام».

لكن ، نتيجة لغياب الواقع ، بقضاياها وتناقضاته ،
من ذهن الناقد ، فضلا عن غرقه داخل إحاسيسه
بالفيلم ، فجدد في الأمور الحاسمة ، يصدر أحكاما

بين ضرورة البداية . . وفرصة الاستثمار

ماجدة موريس

موضوعية ومساوية معا، الاولى هو حجم المشاركة والذي وصل الى ٤٧ دولة منها ٨ دول عربية (ابو ظبي - الاردن - الجزائر - السعودية - تونس - المغرب - سوريا - مصر) وليس من بينها الكويت والعراق ولكن هناك ابو ظبي والسعودية ثم ثلاث دول افريقية (زائير وتانزانيا وساحل العاج حيث عرفنا لأول مرة انها تصنع افلام رسوم متحركة) ومن الدول الاوروبية ١٩ دولة ومن آسيا ٨ دول بالإضافة لأمريكا وكندا والبرازيل واستراليا وقد عرضت هذه الدول ١٥٨ فيلما وبرنامجا منها ٨١ فيلما طويلا وقصيرا ورسوم متحركة و٧٧ برنامجا تليفزيونيا قدمتها ١٩ محطة وجهة إنتاج ومعنى هذا الاتيالى على المشاركة والمخضر هو اهلية الموضوع والمكان لحدوث الاحتفال، أما مساوية انعقاد هذا المهرجان فى وقت ذروة أزمة السينما فى مصر، لكنه فى الحقيقة - لاعلاقة له بالسينما المصرية لانها لاتنتج افلاما للاطفال (وقد وضعوا فيلما للكبار اسمه العفريت داخل المسابقة باسم مصر لأن به عدد من الاطفال الذين تسرقهم عصابة المجرم شمتى وتحولهم الى مجرمين وهو فيلم تجارى اقصى النقاد أنه سئ) والفيلم المصرى الوحيد الطويل الذى قيل انه انتج للاطفال خصيصا منذ سنوات ولم يعرض، لم يعرض

* هل قدم «يزوغ» مهرجان جديد لسينما الاطفال فى مصر إضافة ايجابية للمساحة الثقافية الآن؟

وهل انعقاد مهرجان جديد - فى وقت الفيت فيه مهرجانات واحتفالات فنية أخرى عديدة بسبب أزمة الخليج - هو خروج على روح «الوقف العام»؟ برصته؟ وهل كان ايجاد مهرجان بخصيص لسينما تنتج للاطفال فى مصر نوعاً من الفتيات الحسنة وسط أزمة سينما الكبار الطاحنة؟

لقد انعقد (مهرجان القاهرة الدولي الاول) لسينما الاطفال (من ١٧: ٢٣) سبتيمبر الماضى بمحوطه علامات استنفهام عديدة ذكرنا جزئا منها. ففى الوقت الذى تخيم فيه أحداث أزمة الخليج وتدفعنا وسائل اعلامنا المصرية دفعا صوب الحرب بل ومعاركها حتى تلهم كل مناسبة احتفالية مبررات الغائها. اخترق مهرجان سينما الاطفال هذا الحصار الاعلامى الحربى، واتخذ، وربما سمحوا له بالمرور لأنه ينتمى الى عالم (العيال)، لكن هناك سبب آخر لغزابة انعقاده هو اوضاع السينما المصرية واذاؤها التى وصلت الى الذروة فى هذا الوقت بالذات فهل كان على مهرجان سينما الاطفال أن يجاملها؟ الاجابة

الحالم) اخراج روجيه كانتين والولايات المتحدة). جعلت الصغار اقزاما) اخراج جو جونسون، أما الاقلام القصيرة الرسوم المتحركة فلها مراكز تفوق قديمة مثل تشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا والمجر ورومانيا وقد حصلت المجر على جائزتها الفضية عن فيلم «خادم بابا نويل الصغير» لبيتر سيزويسلا وحصلت رومانيا على البرونزية عن (نزهة موسيقية) لرادول جازاك .. وهناك جائزة اعطتها لجنة تحكيم الاطفال- وهو ما يحدث للمرة الاولى لهم- لفيلم صيني اسمه (البزق) يدعو الانسان لان يحمسك بانسانيته ويحاول تحسين اوضاعه من خلالها وليس من خلال الأساليب الخارقة و كالعادة فقد أخذ مهرجان الاطفال معه جزئا من عادات الكبار وتقاليدهم عندما اهدى جائزته الذهبية، مجانا، لفيلم الافتتاح السوري «كفرون» والذي لم يدخل اي مسابقة وذلك فان الكبار الذي فعلوا هذا قانون الاستثناء في مهرجان لسينما الصغار.. ولن يكون المبرر طبعاً أن كفرون فيلم جيد فهناك ليس اسلوب التقييم وإنما قد يكون السبب هو «الزفة الاعلامية» التي اضافها حضور «كفرون» مع بطله ومخرجه الفنان الشهير دريد لحام وبطلته مادلين طبر ومجموعه الاطفال من سوريا ومع ذلك فان هذا التوجه للكبار لم يخذل الاطفال الذين اختاروا الفيلم الصيني لجائزتهم وقد صرحوا عند سؤالهم عن تقييمهم: أن غالبية الاقلام كانت موضوعاتها مفهومة بينما قدمت اقلام قليلة يثاث وتقاليده مجتمعات اخرى» وهي جزئية هامة لأنها ترتبط بقيمة الفن في فتح دائرة الوعي لدى الانسان وهذا التوقف عند «الاختلاف» هو تعبير عن الجو المهيم على ما يقدم للطفل في مصر من خلال التلفزيون أو شرائط الفيديو لأن سينما الطفل ليس لها وجود فعلي، يقدمه التلفزيون يناقش روح التعدد والاختلاف والديمقراطية ويركز على النعمة الواحدة فما أما شرائط الفيديو فهي تستلهم في اغلبها الروح التجارية فيما تقدمت- مغامرات كرتونية وبشرية. ولقد

ايضا في المهرجان؟ اما ماقدمته السينما التسجيلية والقصيرة والرسوم المتحركة فلم يعرض غير جزء صغير مما أعلن عنه وقال أفضله وهو فيلم (ماما) للمخرجة ليلي مكيين (رسوم متحركة) جائزة، أما البرامج التلفزيونية فقد ارسل كل برنامج بعض من حلقاته التي عرضت، الى المهرجان من باب التواجد، وكذلك بعض الاعمال الخاصة مثل (مزرعة الاحلام) وهي حلقات كتبها واخرجها القريد ميخائيل حول السلوكيات الفاضلة (وعيد ميلاد ابو النصار) اخراج احمد سعد وانتاج التلفزيون، وهذا هما افضل ماقدم من مصر في اطار اعمال التلفزيون وأن كانا يفتان في نهاية سلم الاعمال الطموحة التي عرضتها دول مثل استراليا التي قدمت عددا كبيرا من البرامج والمسلسلات الجيدة فاز منها مسلسل (فتاة الغد) انتاج ١٩٩٠ للمخرجة كاتي مولر بالجائزة الذهبية وهو مسلسل يستخدم افعال العلى في ~~فيلم الجهاد للتصدي للخطر~~ ~~بشجاعة~~ وقد فاز التلفزيون ~~الأميرندي~~ بالجائزة الفضية لفيلم اخراج ايدى هايكي بعنوان (إذا اردت أن تصدق هذا) ويدور حول علاقة الانسان بالبيئة أما المسلسل الكندي (الصحة الطيبة) من اخراج دوج ديليامز فقد حصل على الجائزة الثالثة للتلفزيون وهو برنامج منوعات يعلم المشاهدين الصغار قيمة الصداقة والمشاركة من خلال الدراما والالعب والاعاشى والموضوعات التسجيلية ، وإذا كان الاهتمام بالتلفزيون طبعى بالنسبة لعالم يتربع هذا الجهاز على قمة وسائل اعلامه وثقافته فإن سينما الاطفال التي تصنع خصيصا للمواطن الصغير من الواضح انها مازالت اهتماما قاصرا على الدول المتقدمة وهو ما اتضح من حجم المشاركة السوفيتية والأمريكية والصينية والكندية واليابانية تحديدا وقد تقاسمت جوائز الاقلام الطويلة بالفعل ثلاث منها هي الاتحاد السوفيتي (ذهبية القاهرة) عن فيلم (الابن) انتاج ستوديو تركانيا واخراج خالما سيد كاكاييل وكندا (فضية القاهرة) عن فيلم (سيمون

الجميلة المهملة مثل التواصل مع الاهل والجيران والعناية بالحيوانات ولقد تشابهت مضامين الافلام أحيانا بين افلام موجهة للاطفال وافلام تتوجه للكبار ومن الطبيعي أن يحدث التشابه لكن من الطبيعي أن يحدث التسال في ذهن الطفل المصري عندما يرى فيلما فرنسا عن ابوين قررا الانفصال وجلسا يناقشان مع طفليهما اسبابه وكيف مستمر الحياه وهو أسلوب في مواجهة مشاكل الحياه لانسله عادة في بلادنا بتلك الصراحة وهو مادفع المشاركين والمناقشين في الندوات الاربعة التي اقيمت على هامش المهرجان الى طرح السؤال المتجدد.. كيف نتخاطب عقلية الطفل.. وهل هناك حدود ادراكهم.. لقد طلب الاطفال المحكون المشاركة في الندوات ولكن قيل لهم أنها للمتخصصين وأن موضوعاتها تفوق ادراكهم.. ومع كل هذا فقد كان المهرجان صاحب فضل في لفت النظر لحقوق الطفل وثقافته وقد اوضح في نهايته، أن وجوده المبدئي كان ضروريا، لكن استمراره مرهون بمجموعة من القضايا تتكامل معا لكي تضمن شرعيته في المستقبل وهي

اولا: قضية التعليم العام لكيفية التعامل مع الطفل عقليا ونفسيا وتقديم الاعمال الفنية (برامج وافلام ومسرحيات) ثانيا: أزمة التمويل و دور العرض التي تعاني منها سينما الكبار والتي تجعل من الانهاء لانتاج افلام للاطفال صعبا

ثالثا: تراجع الدولة عن دعم الانتاج الكبير لسينما الاطفال وانهاء التلفزيون للانتاج في مناسبات خاصة فقط ومن اجل الترويج لسياسات معينة وعجز المركز القومي للسينما عن وضع خطة سنوية واضحة لافلام الاطفال.

ازدحم الاطفال في مشاهد بهيجية في ايام المهرجان يقره ليعيدوا بذلك تقاليد قديمة او شكت على الانتثار، ولكن هل يصلح هذا الازدحام، المحدود، بديلا عن اتساع قاعدة المشاهدة ليصبح رسالة المهرجان ذات فائدة حقيقية للأغلبية؟ لقد صرح رئيس المهرجان سعد وهبة بأن مواعده كان موفقا وناجحا للغاية.. فهل هذا حقيقى وقد صادف يوم الافتتاح البداية الرسمية للعام الدراسي الجديد.. أن غيره النجاح هنا ليست بأعلان وجود ٢٦ موقعا في بعض قصور ثقافة القاهرة وبعض المدارس قدمت لروادها بعض اعمال المهرجان، وانما بأن تصبح هذه الافلام في كل دور العرض أو معظمها كمهرجانات الكبار وفي وقت ملائم عمليا ونفسيا ومع تسليم ادارة التلفزيون بأن تعاونها لايعنى ارسال جيشا لتقديم فقرات لاهفة وانما الالتزام بتقديم اعمال فنية كاملة للملايين التي ليس لديها بديل عن الشاشة الصغيرة، خاصة وافلام المهرجان في مجملها تحمل من القيم والتوجهات الانسانية الرحمة ما يعادل قليلا ميزان القيم المائل في اغلب مايقدمه التلفزيون من حلقات وافلام، ففي الفيلم السوفيتي (الابن) يذهب الاب الى الحرب ويعبر طفله، عن افتقاده من خلال تعلم العزف على آلة الاب المفضلة، لكنه بعد أن يصبح عازفا ماهرا يعرف أن الاب قد مات، فيبدأ في البحث عن عمل، بتسليم كامل بأن الحياه تحتاج الى شجاعة المواجهة، وفي الفيلم الكندي (سيمون الخالم) يرى الطفل في احلامه ارضا واسعة تجتمع فيها كل الحيوانات والنباتات التي انقرضت من على ظهر كوكب الارض فتنابها الرغبة في البحث عنها وعندما يجد من يشجعه يقتحمان العالم ليدركا أنه شبح قاصر على الجنس الابيض فقط وعلى مجتمعه.. وفي الفيلم الصيني (زهرة الجليد) يقتل العمل القاس موهبة الطفل منتج الفنية فيشعر أهل قريته بخسارة بالغة بعد ان فاز في مسابقة دولية بعد رحيله، وفي الفيلم الروماني لماذا للثقب ذيل دعوة لاعادة النظر في الحياه والتوقف عند السلوكيات

فى مجموعة محسن يونس القصصية:

الكلام هنا للمساكين/ الكلام لسطوة المكان

أنيس البياح

باقتنار.

كان محسن يونس موفقاً، عندما أختار عنواناً لمجموعته قصة «الكلام هنا للمساكين»، ليس لأنها أفضل القصص، ولكن لأنها قد تحمل معنى يشمل جميع أبطاله وشخصه. على أن البطل الحقيقي الذى كان لا يغيب عن مجموعته هو «القرية» الصغيرة التى تقبع على شاطئ البحيرة متحدة عوامل الجغرافيا والتاريخ، وتحاول أن تلملم جراحها، متمسكة بنوع من الوحدة أو التوحد الذى يجمعها. لكن هذه الوحدة لا تلبث أن تأتيتها من خارجها. رياخ لا قبل لها بها فتفتلت أو تخرج على ذاتها، كارثة مثلما حدث فى قصة «الضوء أحمر» أن يدخل إليها من لا يحترم طقوسها مثل الشاويش سالم فى قصة «عجينة الطين»..

تخرج قصص محسن يونس بأبطال يتحركون بعفوية «شخص كثرمة تتعارك أو تتسامر أو تحكى، يجمعها شجن خاص، وحوية لا تنتضب.. وكأنهم يشتركون معاً فى بناء تاريخ قرية من نوع ما..» فى زمن ما. صبية صفار، ومشايخ، وجدات ونساء قرويات لهن كلمات مسموعة، وأولاد لهن، وصيادون لا يعيشون على هامش الحياة الاجتماعية وأن بدوا

هذه محاولة للتعرف على رؤية هذا الكاتب وللعالم الذى يحتويه خارجه وداخله. ولم يكن تميز محسن يونس بين كتاب القصة القصيرة مرجعه أنه يكتب عن نماذج من البشر، ويقص حكايات غير مألوفة عن الصيادين والبحيرة، (حيث مجتمع له بعض الخصوصية يقع على الساحل الشمالى لبحيرة المنزلة) لكن التميز جاء من رؤية فاحصة شاملة لهذا الواقع، فهو يكتب عن حكايات بعض البشر مستوعبا بدقة أنها مجرد حكايات لا تتناقض ولا تشذ عن رؤية ثاقبة لسياسولوجيا الحياة الانسانية للقرية الصيادين.

إن القصص الواقعية هو الذى يعيد إستحضار الواقع بصورة فنية فريدة وفى نفس الوقت لا يزيغه أو يخترعه، وهى معادلة دقيقة للنهاية والقصة الواقعية ليست أفكاراً أو مقالات جميلة حتى ولو تخللتها أحداثٌ وحكايات حقيقية، قابلة للتحقق، وما أعنيه بالواقعية فى الكتابة القصصية هو تلك القدرة على إعادة اكتشافه الواقع ورؤيته فى مكانه الدقيق «من نسج الحياة الاجتماعية لمجموعة من البشر»، أو نسج الحياة الانسانية ذاتها. وهى بالنسبة لمحسن يونس تلك العفوية الاجتماعية التى تبدو متباعدة أو متفرقة، ولكن الكاتب الموهوب كان قادراً على الإبحار فيها،

عن دائرة الصراع الانساني بين الظالم، والمظلوم،
القاتل والقَتيل، من يملك البحيرة، والأرزاق، ومن يبيع
قوة عمله.

وفي القرية مشايخ لهم كلمة وصوليان.. ونساء
صاحبات لحم مكثز ووجوه فيها بريق وأحمرار، وفعلة
بلاشبك أوصاري مرتفعة، غير أن الجميع يعيشون
في ظل تلك العلاقات الموروثة يتألفون معها منذ زمن
سحيق، رغم قنودهم عليها، أو محاولاتهم المتجذبة
للتفكاك منها.

ويكون على الصبية عادة أن يتفخروا في هذا
الموروث بشقارة، لأنهم لا يعترفون بهذا التصنيف بين
البشر، فتجدهم يواجهون العواصف كأنهم أصحاب
تجارب وتواريخ، «يطلع الولد منهم مثل الجن إلى قلع
المركب «قصة الصاري» رغم أن صاري «الحاج عمر»
مرتفع إلى عنان السماء يخفي جزءاً منها، محرم حوله
الطيور ولا تقف عليه.» وحيث يسقط الولد محروس
من أعلى لا يعرض الأم «جنينة» الحاج، الذي تطبق
عليه بقبضة يدها، في انتظار الابن لعله يرجع لها
سالمًا بعد أن حصلوه إلى الهندر للعلاج. ويتمتعها
كبريائها أن تتركع، كذلك الولد «درويش» في قصة
«الكياتر» يسب المعلم محمود في وجهه، دون سبب،
وكانه يختصر المسافة دفعة واحدة، وينوب عن الصبية
جميعاً، وعندها تقع الواقعة، وينهار حلم «جنينة حسنة»
«فلا دقيق الليلة، ولا عجين، لأنها أذركت بفطنتها أن
أو قروش المعلم محمود القليلة أبعد من هجوم السماء.»
فلم يعد أمامها سوى ولدها درويش، تهجم عليه وكأنها
تعجن بقبضتها جسده كله.

الفرود والإنفلات:

يقول الناقد إبراهيم فتحي: «قد تبدو بعض
الأحداث وكأنها تتحرك مؤقتاً، وعرضاً بدون حتمية
للإثارة والتشويق...»

ولكنها لا بد أن تستوعب داخل منطق صارم،

كذلك. «الجميع يشكلون وحدة مع سطوة المكان الخاص
حيث ينتج الأبطال أدوارهم، كما يمنعونهم فعلهم الانساني
المؤثر. البهوت المتراصة الكالحة والأثرة الضيقة، و
«الريسةاينة»، والكلاب التي تنبح، والمحير التي
«تفلسع» وتنفق وأسرار البحيرة التي لا تبيّن...»

«مساكين» محسن يونس» ليسوا متسولين
أو طلاب صدقة، فهم يصيغون حياتهم وأحلامهم كجزء
من حركة صراع إنساني واجتماعي وعفوي في
الوقت ذاته. «مساكين غير أنهم لم يتخلوا عن شموخ
يحتمون به من السقوط...» فيحاول خليفة رجل عابدة
في قصة «الولاية» أن يكون ولياً، حيث المجد الأبدى
والكرامات. «والولي له تلك المكانة شبه المقدسة في
القرية، حيث لا تخلو قرية من ولي، أو صاحب مقام له
كرامات، لكن «ميراث القرية القديم، وأعرافها لا تمنح
شهادة الولاية لكل طالب لها، ولكن القرية تمنحها
طواعية، لمن تجتمع كلمتها عليه» لذلك يسقط
«خليفة» رجل عابدة لأنه جاء خارج ناموس الجماعة،
فالمساكين الذين شوهمهم البؤس وفقدوا خلاله
احتياجاتهم الانسانية، ما فثروا يحاولون إستعادة
كبريائهم الضائع، فربما يعيشون بنصف جسد أحياناً كما
في قصة «موت الجياد»، «الرجل كانه نور لحفته في
اللحظة سكين حشت زوره، تندفع أصوات منه، شعر
المرأة منها يشيب» هذا الرجل المريض المشلول، يأبى إلا
أن يذهب إلى «السوق» وهو يركب حماره، واللجاء في
يده «إمسكه يهدد الحمية وزغد الحمار برجله الحية
وانطلق» فهؤلاء «المساكين يقاومون، يخرجون، أو
يدخلون سوق البشر»، والرأس مرفوعة وإن كانوا
يدأرون دمة تكاد تفر من العيون التي «تظفر إلى
العبيد».

دائرة الصراع.

«لاتخرج قرية محسن يونس رغم ملامحها الخاصة

يؤكد بناءها ذلك المنطق الصارم»، واعتقد أن إبراهيم فتحى قد خص ما أعنيه من أن محسن يونس و هو يتعامل مع معطيات ومفردات وأبعه الثرية لم يكن يغيب عنه أن تلك المفردات، أو الحكايات كانت بنت الواقع الذى ينتهها تفردا، ودرجلى لونها. واقع نجد عناصره شهيدة الترابط والتداخل وأن بدا بعد ذلك أن لكل حكاية تفردا لكنه التفرد الذى لا يشذ عن العام، وهذا سر تألقه.

عثمان رجل كثر، فى قصة «الكلام هنا للمساكين» جرد إلى حين أن يهز جدار هذا الناموس الصارم غير أن هرتة لم تلبث أن تروها الرياح. «فالأوياء هم الذين يحكمون» و يحكمون. ورغم أن الجميع قد يصدقون حكاية عثمان، ويعرفون أن «الحاج» يمكن أن يفعل ما فعل، لكنهم يتفرون على ما يحدث. «والموسى فى يد الحاج وليست فى يده يرلها، حيث يهرى بها على تكة سرواله، فبين الذى لا يبين بعد أن كان المراد أن تبين عورة الشيخ، «عثمان». «وحده إذن لن يخرق ذلك القانون»، ولو بدا انه قاب قوسين أو أدنى، «فهل بعد أن ليس لباس الشيخ من دليل؟»

يلوذ المساكين فى القرية. « يتمردون أحيانا،» يملكون أسلحة خاصة تناسبهم: الفكاهة، «المقالب» السباب أحيانا» بعض اللطافات. «لكن هذا مجرد انفلات عابر، مؤثر ولاشك، لكن تأثير فى إطار يتم حركة الجماعة أو فى سبابة التاريخ الاجتماعى للقرية. غير أن ذلك المنطق الصارم الذى أشار إليه إبراهيم فتحى لا يعنى جمود الفعل والموقف،» يكون التنفيس هو الخروج. «البكاء والضحك قد يساعدنا على أن ننسى أو نتقبل لكنه لا يغير ما راح، أو يصنع ما سوف يجرى..» وما يساعد مساكين محسن يونس على العيش مع حبكة ذلك المنطق الصارم هو بعض من الفرح الذى يجمون به حياتهم، «حين يلعب الأولاد فى «الوسعية»، «أو حين يحول الكبار همومهم إلى نكات،

«أو حين يحلمون بالولاية»، «الولد زغلول يركب حمارهم»، «ويعشق أن يطير،» «وحين يطير يضحك، ويضحك»

الحزن * والموت:

فى قصة «الحزن» تتمرد المرأة على المنطق، حين تليس الملون فى يوم موت زوجها. وهى لا تتمرد على حزنها الخاص، «فالحنن الخاص فى داخلها يولد ويموت»، لكن الحزن العام ما قصده، وفى قصة «أغنية العصفور والأسد» نفس المعنى تقريبا، حيث يمارس الحزن كدين بفعل الميراث القديم. موت آدم أو لا موت، المقدس هو الموت، المعنى والظاهرة، وليس من ماتوا أو يموتون. طقوس الموت ميراث موغل فى ثقافتنا منذ الفراعنة. كان القرية لم تتغير كثيرا، والمتصدرون على هذا الكهنوت لا يلقون فى العادة ترحيبا. آدم يغيبه كان ما يزال حيا... «أنا حي».. ملس على اللحم، وجد عرفا من عروقه والتبضات تندفع فيه واحدة وبعدها واحدة. ولما لم أذهب إليه بسرعة خرج من البيت!!».

وفى قصة «أغنية العصفور والأسد» يتجسد معنى التآلف بين الضديق فى ذلك الرسم الذى يلتصق بالجسد لا يفارده أبداً. كان وشم العصفور فوق ثلث الصدغ الأعلى للعم، والعصفور «روح ضعيفة ولكنها تطير» أما فى راحة اليد، فكان الرسم أسدا بشوارب يسك يمهده سيفا مرفوعة غير أنه لا يطير كما يقول العم. هل تروح أغنية العصفور والأسد بفصاحة أكثر برؤيته للواقع الشعبى لقرية الصيادين؟ ذلك أن القرية تمارس طقوس الموت والعادة المقدسة، حيث يتعلمونها فى خشوع.. «قالت ملكة العجوز لأمراة عمى أن تحفظ ما تقول. جلست هاجر عند قدميها، قالت ملكة لها حين يقع وتقصص زوجها ..».. تقع عند رأسه... الخ»

لكن محسن يونس فى كل تلك القصص يرى الموت

من منظور قوية لها خصوصية، رغم أنه محقق، وعام، ومشارك وقسري. وقرينه لاستحسان له بسهولة، ورغم طوقها الكثيرة. أنها في حالة من الاسترخاء لمراثها القديم، لكنها تعنى في داخلها حكمة الفعل الموت «نسيجة نوع من الايمان القدرى الذى لايقام، أو للضرورة الإنسانية. فالأشجار العطشى تنتظر والرياح فى حاجة إلى أشرعة كى تظهر قوتها والرجال جوعى، والنساء ينتظرن ما يحملونه آخر النهار من قوت وزاد. فهل كانت قسوة هذا الواقع المكائى مبرراً لأن تلبس المرأة اللزن فى قصة «الحزن»، وتحفظ هاجر ما يجب عليها أن تفعله عندما يحين أجل زوجها فى قصة «أغنية العصفور والأسد».

سور من حديد مسلح

ربما كان الراوى يشير إلى أكثر من معنى حين وصف القرية بأنها سور من حديد مسلح فى قصة «عجينة الطين» فهى لا تحفظ سراً. الببوت رغم أبوابها المغلقة مفتوحة الأسرار... لايمكنك أن تمشى منفرداً أو وحيداً، حتى لو ملكت القدرة على الإستقلال .. إن سكنت عنك الكبار، فلن يسكت الصبية لأنهم لا يحبون الأسرار، ولا يتساهلون مع من يتصور أنه خارج على أسر الضرورة.

الشاوش سالم مختلف، شب هكذا، كان خائباً فى كل عمل يوكل إليه، وعندما كان صغيراً لم يتعلم طلوع صارى المركب أبداً. يصيح جتديا، يتزوج ويمارس نوعاً من الحياة لم تألفها القرية، حتى أن العم فرح لم يسمح عنه أبداً. حين يأتى فى إجازة لا يقادر منزله، يظل حبس جدران حجرة النوم. ولأن هذا الفعل عند قرية محسن يونس كان غريباً خارجاً عن المألوف أو نزوعاً الى كسر سور التوحّد الذى تعيشه بكون العقاب هو الرجم. الصغار لا يرجعون الخطيئة لأنها نسبية، وإنما يرجعون من يخرج على نص له أدوار ووقفات أو هو

الغيظ الذى عبر عنه القاص. فالتناس فى بلدته تلبيل يقتلها الصقيع، وماء البحيرة الذى يصبون فيه مجارى المدينة المجاورة. والرجال فى بلدته تمهيط مثل النسوة، تشقق الأرجل والأفخاذ من كثرة ما انغمست فى الماء المالح، والرطوبة. وياتى الشاوش سالم ليظهر فحولته لا يخرج للناس أبداً، وأمراته ترمى مياه الغسيل أمام بيتها وشعرها مهلول، وتلبس قميصاً يظهر كتفها الابيض، كأنه يفعل ما لا يقدر عليه سواء أو كأنه يكشف ضعف الآخرين، فيكون الغيظ ويكون الرجم. **تضحك القرية وترجع المحيطان؛**

يجزئ الصراع هذه المرة بين القديم والجديد، بين القرية بميراثها والمدينة بأغراها، حيث الكراسى الفخمة وخراب الدمة والمساعد الكهربائية والممولات، والكائنات الطفيلية. ورغم هذه الخطابة الملحوظة فى لغة القاص إلا أنه كان عليه أن يدخل فى مواجهة مع المدينة أو ذلك الجديد الوافد فالجدة ما زالت تلجأ الى الرجل الملبوس بالبنطاليت، وتصر على أن لا تركب الأتومبيل، وتفضل الحمار عليه، فصاحبه يأخذ خمسة قروش للنفس الواحد، وهى تكره الزحام والتصاق الأبدان. وفى المقابل كانت قصة الحب بين الخفيد وأميعة. وكان هذا الحب قادراً على التبشير بعالم آخر يتجاوز سكان القرية الطويل، ومن خلاله تقتنع أميعة عن ليس «الحجاب» المثلث ورأس الهدهد الشائع فى رقبته، والجدة لم يستطع تحمل ضربة على ظهره جاءت من وسط الدخان والهمشوروش والحاس حاس، فقلب الموقد فى حجر الرجل، الذى صرخ بعويل، ولم يعد ثمة مقر من أن يلجأ الجد الى الطبيب.

إن القرية تزحف نحو عالم من القيم جديد وحضارة من نوع خاص، يكشف الكاتب ببراعة جوانبها، ويتعامل معها بلا إنبهار فلم يضع القرية فى مواجهة المدينة كطرقى تناقض حاد لا يجتمعان، للجديد أيضا قوراته ونزواته وتناقضة.. لابد أن تكسر الأشياء..

مثلما تكبر الحبيبة.. ولابد من أن تثور جهنما لا يكون
مفر من ذلك.. وثورة كائنها همس جنون.. لا يجرح به
الحبيب وحده وإنما ثمة آخرون سوف يكبرون يوما
وبغورون.. «هاتي يدك.. هاتي يدك.. هاتي يدك»

ويشير الكاتب الى العلاقة بين القرية والمدينة في
أكثر من قصة في «مراسيم» أو في «المدينة رجل
ثمل».. وهو يحاول بهذه الإشارة وضع هذا الموروث
المتكامل المتوحد القديم في مواجهة حالة التحضّر، ليس
بمعناه الأخلاقي ولكن بكونه حالة ومرحلة لها تكوينها
الاجتماعي والنفسي الخاصان. والمدينة في هذه العلاقة
تكون عادة هي المستفيدة، تأتي العمة المتعلمة لتأكل
الدجاج وتشرب اللبن ولا تنسى أن تأخذ نقود الأرض.
فهل كان علي الولد بعد أن كشف سر حنو العمة
المتعالي، أن يذهب الى المدينة معها، أم كان عليه أن
يفرح لأنه لم يذهب؟ كذلك الجدة، في قصة «مراسيم»
كانت تودع حفيدها الصغير الذي أخذ الأب الى المدينة
للعمل، وكأنها تشيعه إلى قدره الأخير.

دورهن المتميز في مجتمع قرية الصيادين.. يتسجن
حكاياتها وتاريخها في مهارة وخبث وسخرية مثلما
يتسجن شباك الصيد. ويصح أن نقول أن لهن السياسة
ولرجالهن البحر والبحيرة..

ويكاد الكاتب أن يحافظ بمهارة على ذلك التزاوج
بين أدوار النساء والرجال والصبية، فلكل هؤلاء في
القرية دور ومكانة وفعل، وهؤلاء الأبطال ليسوا فر
ولافارسات آخر الزمان.. إنهم بشر عاديون تركت
سطورة المكان الفريد على وجوههم وسلوكهم علامات
محفورة مثل الوشم من العسير أن يحى. وسطورة
المكان هذه تفرد الليل معناه الخاص، ذلك أن ليل القرية
له سره وغموضه وظلامه وسحره. يقول في قصة
«عجينة الطين» «وقفت في طريقي فذهبت عبر
الباب، ولم أسمع شيئا الا الليل»

وفي قصة «الكلام هنا للمساكين» رأى رجلا
عريانا، يجرى بين الأتربة والهلل ليل، أو في قصة
«يقتل الحبل» حيث يقول العمدة «أن الليل لهم
والبلاد»...

النساء والليل وسطورة المكان:

قد يبدو أن المرأة في قصص المجموعة منكسرات أو
مقهورات، لكن هذا القهر الذي يقع على الجميع رجالا
ونساء هو قهر فرضته الظروف والحياة التي يعيشون
جميعا في ظل قوانينها، بل أن أبطال محسن يونس
«يعافرون» الحباية بضرارة وشجاعة نسوة ريفيات لهن
فعل يراى فعل الرجال، دافعن عبر تاريخ طويل عن

إن من خصائص الظاهرة الاجتماعية الاستمرارية
والتوحد ومشاركة الناس في صنعها وصيانتها دون
ادراك واع بذلك. وفي دراسة محسن يونس لقرية
الصيادين، نرى أن تلك الرؤية القصصية قد استوعبت
مفردات الواقع جميعها: الطبيعة، الإنسان، والحيوان،
وهو ما أعنيه بسطورة المكان. وهو ما جعل محسن
يونس كاتباً متميزاً بين كتاب القصة القصيرة.

الفنان السكندري على عاشور..

ولوحاته ذات الهوامش المضيئة

محمد الحلو

المسيحية التعارفين بدلتهم في عهد الاضطهاد الديني ولكن حين تصعد العين إلى هامش اللوحة نلاحظ ببحر النور الساطع حيث الفضاء الفسيح فيه شخصيات البهية رقيقة كأنها خيالات أحلام تتحرك هائلة. طائرة واقصة حيث تصدح الألوان الشعبية البهجة بأهازيج من النغم الشفيف مجسدة عالم طفولي شديد اللوح.

وعلى مستوى التقنية يمكن القول بأن على عاشور يمارس نوعاً من المفارقة الفنية فلوحاته تتميز بجرأة التكوين، ولعل الجراءة على التكوين فهو كثيراً ما يجرح تكويناته وكأنه يعلن بمرده على التقليد محاولاً الخروج منه. ويمكن تلمس بعض المفردات التي تشكر في لوحاته على عاشور والتي قد يكون لها دلالات خاصة، مثلاً ذلك الثور الذي يشيع الغوص في بؤرات لوحاته والذي يرمي بسلطة قوة حيرانية على مقدرات الإنسان وربما أراد الفنان أن يرمز به إلى عالم سلطوي شرس وقاهر يضغط على شخصية بقسوة وفي هوامش لوحاته بظلالنا «الدهك» هذا الكائن الجميل، وثمرة الرمان وهي ثمرة ذات قشرة صلبة إلا أن داخلها رقيق وشديد العذوبة، فتحت رغم كل ما بداخلنا من نيل وقيم جميلة إلا أننا لا بد وأن نكتسى بظهر صلب لمواجهة قسوة الواقع من حولنا.

وإذا كانت البؤرات الداكنة للوحات تعكس حساً متعاقباً بالاعترا بوالنقى، إلا أن على عاشور لا يستسلم لهذا الاعترا ب، ولا يكتفى بمجرد طرح اعترا به على مسطح اللوحة بل يعمد إلى محاورة هذا الاعترا ب برؤاه الخلية المتعطفة للحياة في هوامشه المضيئة هناك حيث يلتقي الحلم بالواقع على مسطحات اللوحات.

اقم بقاعة آتليه القاهرة مؤخرًا معرض الفنان المصور/ على عاشور، حيث عرض الفنان ما يقرب من عشرين لوحة من لوحات التصوير الزيتي، بالإضافة إلى تسع لوحات أنجزها الفنان باستخدام الألوان المائية «الإكرويل».

ولعل أهم ما يميز لوحات على عاشور هو تلك الهوامش المضيئة التي تحيط بلوحاته، فلوحة على عاشور عبارة عن بؤرة درامية داكنة تحيط بها هامش مضيء. يضيق ويتسع وتختلف مساحة من لوحة إلى أخرى.

ومن هنا فإن لوحاته تحمل نوعاً من التقابل الحاد- ليس فقط بين الداكن والفاتح- ولكن بين أسلوبيين وطريقتين من طرائق الأداء، فهناك قدر كبير من التباين والاختلاف بين بؤرة اللوحة الداكنة وهامشها المضيء، فلكل منها نسج خاص ومنطق مغاير في معالجة الشكل وصياغة العناصر، يمتد هذا الاختلاف ليشمل الخط، واللون والضوء والانعكاس.

حيث تتشابه العناصر في بؤرات لوحاته فلا تترك متسعاً لفضاء، ويظل الضوء من عمق المنظور ليصوغ كائناته المزدحمة ويعمل على تخليد شخصه التي بسط كثيراً في ملامحها كل ذلك بالوانه الداكنة التي يلفها الفنان بظلال كثيفة، وكلما تغور العين في بؤرات لوحاته تنلص موسيقاها الحزينة حيناً، الصاخبة أحياناً، فتصدمنا صرخات معذبة الذين يتخبطون في ظلمة ضبابية فلا تستطيع العين التعرف على ملامحهم إلا حين يسلط عليها ضوءاً شاحباً ذاهلاً، فتبتدي لنا وجهه أقرب إلى الصور الأيقونية لمعزي

عليه العرض!

إذا ما جمعتمو أمركمو ، وهمتمو بكتابة سيرة حياة جيلنا ، فلاتنسوا أننا عشنا حتى واريننا أحلامنا التراب ، وأننا كفنا بأيدينا فرحنا ، وسرنا على أقدامنا في جنازات حينا ، ورثينا بأفلامنا عقولنا ، وامتدبنا الأجل- ليته ما امتد- حتى وأينا القابة تخلو من زفير الأسود وهذيل الحسام ، ومن السنابل والنوار والورد المعطر بالندى ، لتنعق في خرائبها الغريان ، وتحوم بين أطلالها الحفايش ولا يبيت في أرضها الخصبه سوى الخلفا والأشواك والصبار..



فإذا ما وقفنا أمام محكمة التاريخ لنحاكم بتهمة الحزن الدائم، والاكتئاب المقيم، فاذكروا أننا ودعنا في شهر واحد، لويس عوض وفؤاد مرسى، وأننا سرنا في جنازتيهما يتامى وحزاني، لأن الموت الوغد، مازال نقادا على كفيه جواهر يختار منها الجياد ، لذلك إختار لويس عوض: فارس معارك الحربية، المقاتل من أجل عقل ناقد وروح متحررة، ووطن مستقل، واختار فؤاد مرسى فارس معارك العدل، المقاتل لكي لايندم على الحياة أحد، النتمى لتلك الغابة المتسعة من القهورين والمستذلين، أما لماذا ترك الموت الوغد، الخونة والمهرجين وطبول السلاطين يذبون على أرضها، فذلك هو الذي جعل الدموع تتكسر على الدموع.



أما والزمان، هو هذا الزمان، وأحوال الوطن والأمة هي ما تعرفون، فاذكروا ذلك عندما يضع التاريخ جيلنا في قفص اتهمه، وأشهدوا بالحق الذي لم يعد نوره يسطع ، وضعوا في قفص الاتهام القاتل الحقيقي: ذلك السرطان اللعين، الذي ظل سارحا في سحاوات الأمة حتى أكل عقل لويس عوض، وتلك الطوبية المريبة التي ظلت تنشر الأكاذيب وتبرير القهر حتى اصطلحت برأس «فؤاد مرسى»، فاختفى وجلان كان وجودهما على ظهر البسيطة، دليلا على أن الشجاعة ممكنة، والثبات على المبدأ ليس مستحيلا، وبرهانا ساطعا على أن السير في طريق النشوات العليا هو ما يليق بالإنسان إذا كان كذلك حقاً.

فليذكر العدول من شهدوكم، أننا دفنا رجلاً لولا هم ما كان لنا عقل، ولا كان لنا قلب، وأننا بعد كل جنازه نعود فنلتفت حولنا بحثاً عن عوض عنهم فلا نجد إلا الخلفا والأشواك والصبار. فاعذروا حزننا المعض، واغفروا اكتئابنا المقيم.

وعلى الشعب- بعد الله- العرض!

صلاح عيسى

مع الباعة
عدد أكتوبر من

اليسار

رأية المستضعفين في الأرض

* خويطة جديدة للشوق الأوسط

* أمريكا تقادن موقف مارك في الخليج

بصلح السادات عام ١٩٧٩ مع إسرائيل.

* قمة هلسنكي.. والتفكير السياسي الجديد.

* «شهر غسل» العلاقات المصرية الاسرائيلية.

* أزمة إقتصادية جديدة.. والحكومة: لا تغيير!!

* إثنان وأربعون قتيلا.. حصيلة سياسة «عبد الحليم موسى»

* ندوة يشارك فيها ١١ من قيادات اليسار حول:

موقع الأصوليين الاسلاميين

على الخريطة الطبقيّة المصرية.

* فؤاد موسى

طبت حيا وميتا... يارفيق خالد»

* مشاغبات.. إضرب يا «بوش» وإدفع يا «بوش».

* الالتزام قادمون من الدرجة الثالثة.

واقرا لهؤلاء..

ابوسيف يوسف/د. جلال أمين/د. رفعت السعيد/ د. سمير فياض/ سمير كرم/ صلاح

عيسى/ د. عبد العظيم أنيس/ عبد الغفار شكر/ فريد عبد الكريم/ فريدة النقاش/ د. فوزى

منصور/ محمد سيد أحمد/ محمود الحضرى/ محمود أمين العالم.. وآخرون

وسائل من: واشنطن- موسكو- القدس- عمان- جيفا- باريس- جنيف

كاريكاتيرو- بهجورى- حجازى- عمرو سليم

رئيس التحرير

حسين عبد الرازق

جنيه واحد

١٠٠ صفحة

أدب

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

• عدد خاص •

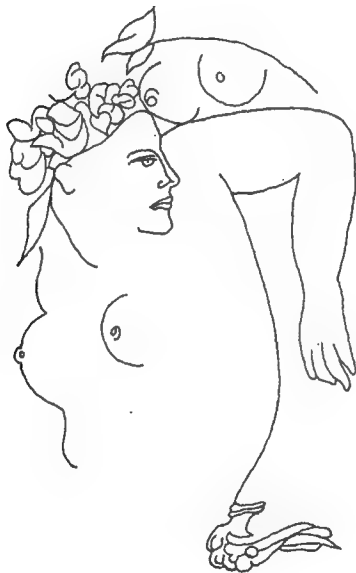
• عامنا على رحيل محمد مندور •

٦٣



أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمى الوحدوى



السنة السابعة/ نوفمبر ١٩٩٠/ العدد ٦٣/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر
البيروتريه للفنان صلاح عثمانى/ الرسم مهداة من الفنان محمود الهندى

المستشارون

د. الطاهر احمد مكي/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم

اليس/د. عبد المحسن طه بدر/د. لطيفة الزيات/ملك عبد العزيز



الرسائل:مجلة ادب وثقافة/٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/٣٩٣٩١١٤

الاشتراكات:(لدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٥٠ دولار/الافراد ١٠٠ دولار

للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/الاقبال-مجلة ادب وثقافة

القبالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

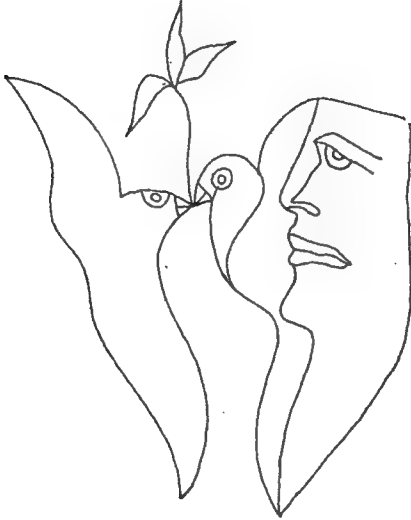
اعمال الصف والتنفيذ:نعمه محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

مكتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم اصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد رومي

ففي هذا العدد:

- افتتاحية: على طريق مندور: الى المستقبل.....فريدة النقاش ٥
 - هذا الرجل.....أحمد عبد المعطى حجازى ١١
 - محمد مندور ناقدًا ومناضلًا وإنسانًا.....محمود أمين العالم ١٣
 - مقالان لم ينشوا لـمندور:
 - ١٧ - التل الملهم.....
 - ٢١ - اتصال المثقفين بالعمال.....
 - صفحة من الذاكرة: مندور يبكى ويشد شعره الأبيض..... رجاء النقاش ٢٣
 - قراءة في مندور: تحولات ناقد.....د. جابر عصفور ٣٣
 - مندور ويوليو والديمقراطية السياسية.....د. رفعت السميد ٥٩
 - الديمقراطية الثورية في مرآة البنيوية التكوينية.....ابراهيم فتحى ٦٧
 - سمات المنهج النقدي عند مندور.....عبد الرحمن أبو عوف ٧٨
 - نماذج بشرية: النزوع الرومانسى والاحتجاج الشامل.....ف.ن. ٨١
 - النقد والنقاد المعاصرون: الانحياز للتمرد.....ابراهيم داود ٨٥
 - حوار فؤاد دوايرة مع محمد مندور: دافعت عن تحرر بلادي... فؤاد دوايرة ٩٣
 - شعر: نقد النقد (الى مندور).....بدر توفيق ١٢٩
 - حوار مع ملك عبد العزيز: شيخ النقاد فى بيته ..حلى سالم وابراهيم داود ١٣١
 - بيلوجرافيا: أعمال محمد مندور ١٤١
 - كلام مثقفين: رحم الله زمانا.....صلاح عيسى ١٤٤
-

على طريق مندور.. الى المستقبل

فريدة النقاش

وأخيرا استطعنا أن ننفذ عددنا عن مندور في ذكرى رحيله الخامسة والعشرين، وذلك قبل أن ينقضى العام الذى حلت به المناسبة، لتكون «أدب ونقد» وحدها قد تذكّرت هذا العالم المناضل فى ذكراء.

عمل الزميلان «حلمى سالم» و«إبراهيم داود» بهمة مضاعفة، حملا مسجلا وذهبا للشاعرة ملك عبد العزيز فى بيتها- بيت مندور- أكثر من مرة، طافا بالمكتبات العامة بحثا عن كتب الراحل العظيم القديمة التى لم تطيع مجددا، تصفحا المجلات القديمة والدوريات.. اتصلا بعدد هائل من الكتاب يطلبون اليهم الاسهام فى العدد طبقا لخطتنا. وفوق هذا وذلك كتبنا، حتى يخرج العدد بصورة لائقة وجديرة بمكانة مندور الفريدة. ذلك أن إسهامه العظيم يتمثل أساسا فى تأصيل الثقافة التقديمية، وإعلاء شأن الممارسة التى لا يستقيم الفكر التقدمى بدونها، وانما يبقى معزولا محلقا فى الفراغ، معرضا لأن تتجاوزه الأهواء وتمتطيه المصالح التى تنزع منه فتيل الاشتغال لتجعله حلقة فارغة على الصدور.

فلعلكم ترضون عن عددنا هذا، لعله يسد فراغا فى المكتبة العربية التقديمية. إن احتفالنا بمندور هو احتفال بالفكر التقدمى كله، وهو يتطور وينضج ويصح نفسه فى الممارسة، وتلك بالضبط هى خبرة هذا المفكر الذى صفقه الناقد إبراهيم فتحى ديمقراطيا ثوريا كان يقترب فى كل خطوة من مواقع الاشتراكية العلمية الى أن وصل إليها فى النهاية، وإن على طريقته.

لذا نحن لم نندهش أبداً من الإهمال الرسمي لمتنود، ولم نفاجأ كما لم نفاجأ من قبل حين استبعد «سلامه موسى» من قائمة الاحتفالات الحكومية الباهتة بالمتنودين رغم إنتمائه لنفس الجيل، ولم نفاجأ حين اتخذت الاحتفالات برواد التنوير شكل المهرجانات الاعلامية الزاعقة دون اتجاه نقدي جدي، ودون نظر الى الأمام، الى المستقبل الذي تفلق دونه الأبواب ممارسات الحكم التابع، وتعمل ثقافته الرسمية على خلق وهم مستقبلي بديلاً عن مستقبل فعلي يكون إمتداداً خلاقاً ونجاراً للماضى.

والثقافة التقدمية وحدها قادرة على احتضان هذا الحلم ورعايته والكفاح من أجله بجعلها أداة من أدوات الجماهير العاملة فى سبيل تغيير حياتها الى الأفضل، فى سبيل الامساك بزمام مصيرها.

وإن سيرة متنود العطرة لتفتح لنا أبواب المستقبل على مصراعها، وترعى حلمنا وتهدى كفاحنا من أجله.

انها سيرة جيل، وسيرة مدرسة فى الفكر والحياة انتمى اليها آلاف المثقفين الباحثين عن طريق لتحرير وطنهم وتحقيق السعادة على أرضه. فما أحوالنا لاهياء تراثهم لابتحنيطه، وانما بترجمته فى حياتنا العملية كفاحاً يومياً ضد كل مايعوق ازدهار وطننا وسيادة الكادحين على مقدراته، كفاحاً ضد التبعية والظلمية والفساد، وإعلاءً لشأن العقل ضد الظلامية، وشأن الكدح ضد النهب، وشأن الثقافة الوطنية ضد التبعية الثقافية والرجعية الفكرية المسلحة بنفايات الرأسمالية التى يجرى تزويقها كل يوم وتقديعها كخلاص للشعوب بعد الصعوبات الكبيرة التى تلق أمام تطور الاشتراكية.

ولذا فإن الوعى بحقيقة الاشتراكية كما توصل اليها متنود وآلاف المثقفين الذين شقوا هذا الطريق، وتطور هذا الطريق وبلورته وتدقيقه باستمرار هو مهمة ملحة إلحاح العمل اليومى من أجل الحفز والحركة

ان تطور المعرفة يتسم بالتناقض الذى هو لب الجدال. وهو تطور واضح على هذه الصورة فى مجمل عالم متنود، فليس هناك من تجاور بين الافكار والرؤى، والتركيب الناشئ فى كل مرحلة جديدة من تطوره لم يكن حصيلة جمع مواقف أو أفكار متنافرة أو صيغة وسطية بين القديم والجديد «متزلة بين المنزلتين» على حد قول المعتزلة، ولكنه كان محصلة الصراع الذى انتقل عبره «متنود» من أفكار لأفكار أرقى ومن مواقف لمواقف أرقى وصولاً الى الاشتراكية. وعندما قامت ثورة يوليو كانت صلة متنود بالوفد قد انقطعت موضوعياً بعد أن شارك هو ومفكرها ومناضلها فى قيادة أقصى يسار حزب الحركة الوطنية-حيث لم تكن حرية انشاء الأحزاب التقدمية قائمة (كما انها ليست قائمة الآن)



وكان التقاء «مندور» مع الاشتراكية في خاتمة المطاف تبلورا لهوى شعبى عبرت عنه باقتدار كل أعماله في مراحلها المختلفة، وليسمح لى الصديق الدكتور عصفور أن أختلف معه فى قوله أن القديم والجديد فى انتاج مندور يلتقيان التقاء المجاورة، والحق أن القديم والجديد فى عالمه يتجادلان ويتصارعان بصفة دائمة، وأن كل تركيبة تنشأ كانت محصلة هذا الصراع. وكانت أرقى،: حيث تخفت النزعات المثالية وتراجع لصالح المادية، وهى عملية اقترنت بالتدقيق أولا بأول فى المفاهيم، وإبتداع المصطلحات، وإذا كان الناقد الكبير قد قسم المدارس النقدية منتهيا الى مآسما بالنقد الايديولوجى الذى انحاز اليه حين اختار الواقعية الاشتراكية، فان هذا التقسيم لم يكن الا عملا إجرائيا أى أداة يدخل بها الى حقيقة الارتباط بين كل جوانب موضوعه وفى ميدانه يقدر ماتوفرت المعرفة فى زمانه.

كان تطور مندور مرتبطا بتطور القوى الاجتماعية التى اختار منذ البداية الانحياز اليها واختيار الكفاح بإسمها، وإذا كان الشعب قد تهدى فى أعماله الأولى باعتباره كتلة واحدة- لم ينتسب اليها أبدا فى نظره الباشوات وعملاء العصر -فانه تبين فى ظل الممارسة المتقدمة لتحالف الطلاب والعمال عام ١٩٤٦ وبرز دور جديد للطبقة العاملة، حقيقة المصالح الطبقيية التى سيتطور على أساس منها النضال اللاحق ضد الاستعمار والباشوات والقصر، وارتبط الوطنى بالنطبيى لانحسب فى كتاباته السياسية، وإنما أيضا فى مفاهيمه النقدية وفى مجمل نشاطاته على اتساع الساحة التى عمل فيها كمثقف مناضل شامل. فى ١٩٤٦ كتب يقول «... انه تتطلب اليوم سياسة جريئة لا لمحاربة الفقر والمرض والجهل فحسب، فتلك واجبات الحكومة اليديهية، وإنما لخلق ظروف للعمل تتفق وكرامة البشر ، ولا تحرمهم من ثمرة مجهودهم الكاملة، كما تفتح أمام المواهب الطريق واسعا، لاتقوم فيه حواجز مصطنعه ولا عوائق ظالمة باغية..»

ولعلنا نكتشف هنا كيف أنه وهو يدعو الى أن يحصل الكادحون «على قرة مجهودهم الكاملة» يقدم ميكرا واحدة من المقولات الأساسية للاشتراكية «لكل حسب عمله» ويترجم بدفاعه عن تفتح المواهب وازدهار الإبداع مقولة ماركس عن «أن التطور الحر لكل فرد هو شرط التطور الحر للجميع»

وبلغت ابراهيم فتحنى نظرنا الى أن الصياغات الماركسية المباشرة كانت مجرمة بحكم القانون في ذلك الوقت.

كانت سيرة مندور مع ثورة يوليو ولا تزال موضوعا يستحق الدرس والتأصيل لان تفصيلاتها لا تخصه وحده، ولعل الشهادة البليغة التي يقدمها لنا رجاء النقاش أن تفتح لنا بابا لداسة الموضوع من كل جوانبه.

أذكر أن طه حسين الذي كان هو نفسه قد أصابه با أصابه من أذى ثورة يوليو قال في واحد من أحاديثه الأخيرة قبل الرحيل يرد للمحرر الصحفي سؤاله عن الثورة الثقافية «عن أى ثورة نتحدث، لقد رحل مندور مفعما بالمرارة، ولم تتحقق له في ظل يوليو تلك الفرصة التي يقدم فيها عطاء على نحو لائق، فعن أى ثورة نتحدث؟».

وكانت هزيمة يوليو قد وقعت بعد رحيل «مندور» بهامين، وعاش «طه حسين» معزولا ليشهد نصر أكتوبر ويموت بعد أيام من الحرب.

وتتكرر شبهات هذه المأسى في حياتنا الثقافية كل يوم على نطاق واسع، حيث أصبحت هي الأساس في ظل الثورة المضادة، يحتشد الكتبة والمخبرون في المواقع الثقافية الكبرى، ويعملون فيها تخريبا، حتى أن واحدا من مثقفينا الكبار هو عالم الآثار «أحمد قنبري» الذي خاض معاركه الضارية من أجل حماية تراثنا وتقديده بالشكل اللائق قد مات مقهورا محملا بأسراره المؤلمة حول عمليات المتاجرة بالآثار وتكوين الثروات الهائلة من نهبها على الملأ، ولعله سوف يأتي اليوم الذي تتكشف للرأى العام فيه حقيقة ما حدث للاطاحة «بأحمد قنبري» وابعاده عن موقعه بمؤامرات صغيرة وضجيج إعلامي أجوف ومضجر.

انها قنبري الكبح التي ظلت كامنة في ظل ثورة يوليو وشدت مندور الى الخلف وعطلت برنامجها، هي نفسها- وقد تسببت الآن- تدمير المواهب بحصارها، تلاحق الشعب بالتجريح، تهدد الطاقات الفنية بالمرارة والموت، تقطع الأشجار الكبيرة حتى تتناول الطحالب.

وبعد فما أحوجتنا الآن لمثل شجاعة «مندور» الفكرية والعملية في مواجهة حكم الرأسمالية التابعة وقضضه، وتعبئة الجماهير لمواجهته. شجاعة الرجل الذي حول جريدة مسائية ميتة في الأربعينات الى «مايشبه المنشور اليومي الثوري»، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى أبعد الحدود، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسراي وأذناهما من الأقليات التي لم يكن لها هم سوى التبرص للحكم ومقائمه».

وما أشبه الليلة بالبارحة.

سجارة واحدة اقل:

وبعد أيها القارئ العزيز، هانحن مرة أخرى نضطر لرفع السعر. وماكنا نحب أن نفعل ذلك إذ نعرف جيدا الحالة المعيشية الصعبة التى يكابدها المصريون الكادحون. كان الأمر صعبا علينا ونحن دعاء شعار الثقافة خدمة لاسلعة، ونحن المدافعون الأصلاء عنه ضد تيارات التجارة والاسفاف التى تستنزف الأموال وتدعى الثقافة، وسوف نظل مدافعين عن شعارنا وأهدافنا ونعمل على تطبيقها فى كافة الميادين، فذلك هدف أسمى للاشتراكية: أن يعيش الجميع حياة كريمة يقتسمون فيها الخيرات المادية والروحية التى تتزايد بانتظام مع امتلاك المعرفة وإحراز التقدم.. لكننا مضطرون، فأسعار الورق ومواد الطباعة هى فى تزايد مستمر، وقد أغلقت أزمة الخليج سرقا هاما من أسواقنا هو الكويت التى تلقينا من مثقفىها أكبر عدد من الاشتراكات بالعملة الصعبة، والآن وقد أغلق الغزو العراقى هذا السوق بات محتما علينا أن نسعى لاكتفاء ذاتى ولم يكن أمامنا خيار آخر سوى رفع السعر. لذا نلتمس عذركم وندعوكم الى التدخين أقل حتى يتوفر فارق السعر.. ويسأل الأصدقاء: طيب وغير المدخنين؟

ولنا نجد ردا، ولعل المجلة نفسها تقدم نفسها حتى نحسم التردد. نحن نعرف أن المنتجين المصريين يتقشفون كل يوم بصورة أشد من سابقه، فلتدخل مجلتنا- إذا كانت جذيرة بذلك- فى قائمة الضروريات الأولية.. نحن نطمح فى تسامحكم ونعدكم أن نعيد النظر فى قرارنا تو أن تنفج الأزمة المالية، ونتمنى أن تدفعوا الخمسين قرشا الزائدة دون أن تلعنونا فنحن مثلكم نعانى من الأزمة الشاملة لكننا نواصل العمل من أجل مستقبل أفضل.



تنويه

استغرق ملف ٢٥ عاما على رحيل محمد مندور» كل صفحات عددنا هذا، فلم تتمكن من نشر العديد من المواد والموضوعات التي كانت معدة تماما للنشر به، واضطرونا الى إرجائها جميعا الى العدد القادم، بما في ذلك الموضوعات التي نوهنا في العدد الماضي عن نشرها في العدد الحالي (مثل: هكذا تعلمت من لويس عوض لفاروق عبد القادر، السينما المسيحية في مصر لماجدية مورييس، البروسترويك والأدب السوفييتي ترجمة سمير الأمير).

هذا عدا ما كنا أعدناه للنشر من قصائد وقصص ومقالات وتعليقات (وخاصة تعليق ابراهيم فتحى وادور الخراط وصنع الله ابراهيم على موضوع قصة «الحالة تفتنى» وتعليق صلاح شريت مدير ثقافة أسيوط على رسالة درويش الأسيوطي في العدد الماضي)، والرسائل الثقافية والتواصل. والجزء الثانى من تعقيب د. سيد القمنى

نأمل من الكتابب الأصدقاء أن يتكرموا-بانتظارنا الى العدد القادم، الذى لاهد سننشره كل هذه المواد التى أخلت مكانها لرائدنا الكبير : محمد مندور



هذا الرجل الرقيق الفخم، العالم الثبت،
الناقد البصير المتذوق، زهرة شباب القاهرة
وعاشق باريس المتيم، أحبُّ أبناء طه حسين
وأفصح تلاميذ لانسون، وريث سعد وصديق
ماركس، معاصي الدستور ومترجم حقوق
الإنسان، محرر «النداء» ونجم مجلس النواب،
رسول آلهة الأولمب إلينا ورسولنا إليهم.
نعم، فلو كان رجل من تراب مصر وهواء
فرنسا، من نار الثورة وسلافة الشعر، لكان هذا
الرجل هو محمد مندور.. الذي لم نشيع من
صداقته.

أحمد عبد المعطي حجازي



«ولبلادنا أن تتساءل عن الفائدة التي يمكن أن يجنيها من انضمامها الى هذا المعسكر أو ذاك، وقد كانت ولا تزال تصر على أن تخرج من دائرة نفوذ المحتل وأن تسترد سيادتها الخارجية كاملة حتى تعيش بمنأى عن المطامحات الدولية، وتتمكن من التعامل مع كافة الدول وتبادل المنافع على قدم المساواة»

«وإذا كانت مصر قد عملت لتكوين الجامعة العربية فإنها لم تكونها لكي تصبح أداة في يد الانجليز. ونحن بلا ريب نرحب بأن تنظم بلاد الجامعة العربية الدفاع المشترك عن نفسها، ولكننا نرفض أن توضع تلك البلاد برمتها تحت الحماية الانجليزية، وأن تسخر في الحروب الانجليزية الاستعمارية بطبيعتها»

منذورة: صوت الامة ٢٣/٤/٤٧

محمد مندور: ناقدًا ومناضلًا وإنسانًا

محمود أمين العالم

عندما كانت مصر تحتفل خلال هذا العام بمئيتها التئويرين، لم يأخذ محمد مندور مكانته الجدير بها فى هذا الاحتفال، ولست أعالى أن قلت: لعل محمد مندور أن يتقدم بعض هؤلاء التئويرين الذين احتلفت بهم مصر. لست أقوم بمفاضلة، أو أقلل من قيمة هؤلاء التئويرين وأنا أحرص على تأكيد معنى يكاد يغيب ونحن نحتفل بالتيار التئويرى فى حياتنا وثقافتنا المصرية والعربية عامة. فما أكثر ما يقتصر فهمنا للتئوير عند حدود الرؤية أو الدعوة العقلانية العامة المجردة، دون تحديد لدلالة هذه الرؤية أو هذه الدعوة فى سياقها الاجتماعى الخاص. حقا إن كل دعوة عقلانية فهى دعوة تئويرية، ولكن ما أكثر ما توظف كذلك هذه العقلانية توظيفًا خاليا بل متعارضا مع البعدين الوطنى والاجتماعى!

وما أكثر ما تعرض على نحو توفيقى أو تلفيقى مع ما يناقض العقلانية ذاتها وما أكثر ما نتعارض كذلك هذه العقلانية فى التعابير النظرية مع الممارسات السياسية والاجتماعية الفعلية. وما أكثر ما تتراوح وتختلف مواقف بعض التئويرين العقلانيين من مرحلة لأخرى، بل لعل بعضهم يتخذ من العقلانية أداة تبريرية^١ ! ما أدخل فى تفاصيل أو تسميات. ولكن حسبى أن أقول إنه لهذا يرتفع اسم محمد مندور علما من أبرز أعلام الفكر التئويرى المصرى والعربى الذى يجمع بين العقلانية والوطنية والرؤية الاجتماعية والانسانية المتقدمة، والى تتسق آراؤه النظرية مع مواقفه العملية، وتكاد حياته أن تكون تجسيدا حيا لفكره.

كان محمد مندور ابن التراث الانسانى العقلانى ، والتراث العربى الاسلامى العقلانى

خاصة، والثقافة العربية التقليدية فى مصر بوجه أشد خصوصية، واستطاع أن يوحد هذا كله فى صيغة فكرية وحياتية متسقة، جعل منها مصباحا للتطوير وسلاحا للتعبير والتطوير، لم يكن الفكر العقلانى المتعالى عن مجتمعه وعصره، بل كان الفكر المتفهم لمجتمعه وعصره، والملتزم بهيمومه، والمشارك مشاركة فعالة فى الفعل التاريخى التنويرى التغييرى، لم يكن مثقفا تقليديا- كما يقول أحد الكتاب مستعبرا مصطلح جرامشى- بل كان مثقفا عضويا بالمصطلح الجرامشى نفسه.

ولم يكن مصادفة بل اختيارا واعيا أن يحصل محمد مندور فى عامين متتاليين على ليسانس الآداب وليسانس الحقوق فى عامى ٢٩-٣٠ من جامعة القاهرة (فؤاد الأول سابقا)، فبجمع بين الثقافة الأدبية والثقافة الاجتماعية العلمية. وكان اختيارا واعيا أن يستقيل من الجامعة بعد عامين من بعثته فى فرنسا وتعيينه فى جامعة القاهرة، يستقيل لينغمز فى العمل السياسى اليومى مناضلا ضد السلطة الملكية الانجليزية الرجعية السائدة أذاك مشاركا فى تشكيل جبهة اليسار- الطلبة الوفدية- داخل صفوف حزب الوفد، ولكنه يواصل الجمع بين الفعل التنويرى الثقافى والفعل التغييرى السياسى.

ولهذا نجد له هذا التراث الغزير الخصب فى مجال النقد الأدبى الذى يكاد أن يكون مسحا شاملا للتراث النقدي العربى القديم ومتابعة دقيقة لأبرز تيارات الإبداع الأدبى الحديث والمعاصر، يتهج يجمع بين التحليل الموضوعى التاريخى الدقيق، والإنصات الأمين إلى رفيف الذات المبدعة، والحرص على اكتشاف دلالة المضمون الأدبى ومدى فاعليته الاجتماعية وقيمتها الجمالية. وإلى جانب هذا التراث الغزير الخصب فى النقد والدراسة الأدبية، نجد هذا التراث الغنى والخصب كذلك من المقالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى كانت صداما جسورا مع مظاهر التخلف والاستبداد والتبعية فى المجتمع المصرى آنذاك، وتحسبها جسورا على التغير والتجديد.

ولهذا كان من الطبيعى أن يدخل محمد مندور المجلس الاحتياطى أكثر من عشرين مرة بين عامى ٤٥-١٩٤٦. وكان من الطبيعى كذلك أن يكون من أبرز قادة الفكر والثقافة عامة فى مرحلة من أخطر المراحل فى تاريخ مصر الحديث التى كانت أرهاصا لكل ما حدث بعدها من تغيير وتآزم وتوتر حتى يومنا هذا فى مرحلة الأربعينات.

ففى هذه المرحلة أخذ يمتزج الصراع السياسى الوطنى ضد الاحتلال البريطانى بالصراع الاجتماعى الطبقي ضد النظام الرأسمالى التابع للسائد، وأخذت تتداخل الحدود بين الثورة الوطنية الديمقراطية والثورة الاشتراكية، وأخذ الأدب يخرج من حدوده التقليدية والرومانطيقية ليمتزج ابدا ونقدا بقضايا الواقع الاجتماعى الذى يغلى بالثورة وأرادة التغير.

فى هذه المرحلة من تاريخ مصر كان هناك بحث عن قيادة جديدة لمصر، ولعل اللجنة الوطنية



للطلبة والعمال التي تشكلت عام ١٩٤٦ أن تكون تجسيدا لهذه القيادة ولكنها لم تتمكن من المواصلة والتطور. وكان هناك إحساس عام بضرورة تغيير المجتمع تغييرا بنويا شاملا سياسيا واقتصاديا وثقافيا. وانعكس هذا في كثير من التعابير الفكرية والأدبية.

كان محمد مندور من أبرز المعبرين عن هذه المرحلة والمتاضلين في صفوف طلابها والمشاركين في صياغة مفاهيمها وقيمتها.

وكانت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، بما رفعت من شعارات، وفي بعض ما حققت من منجزات، تعبيرا عن بعض أشواق محمد مندور وأحلامه التي شارك في صياغتها والنضال من أجلها في الأربعينات، إلا أن الطابع العسكري البيروقراطي لهذه الثورة قد أرقق وأقلق ضمير محمد مندور وفكره. فقد كان يرى في الديمقراطية وفي احترام حقوق الإنسان، مدخلا أساسيا لتحقيق أهداف أي تغيير ثوري صحيح.

ولهذا عكف محمد مندور على ممارسة النقد الأدبي، مكرسا جهدا أكبر له، يعيش فيه كل أشواقه وأحلامه مستسلحا بمنهج يجمع بين ذاتية التلوق وموضوعية الرؤية وبين التحليل الاجتماعي الانساني للأدب والحرص على قيمته الفنية الجمالية.

ولهذا اقتصر في الخمسينات وحتى منتصف الستينات معاركة- التي لم يتوقف عن خوضها- على معارك الفكر والأدب، دفاعا عن الفكر الاشتراكي الذي ازداد التصاقا والتزاما به،

وكشفنا عن الدلالة الواقعية والاجتماعية والانسانية والدعوة إليها فى الأدب. والتفت حولة كوكبة من التلاميذ الذين شاركوا ومازالوا يشاركون فى إغناء الحياة الفكرية والفنية والأدبية والثقافية عامة فى مصر. فلم يكن محمد مندور مجرد مفكر كبير. بل كان كذلك معلما وناشرا وشخصية غنية ملهمة معطاءة. كان يلهم ويعلم بشخصيته بقدر ما كان يلهم ويفكر بفكرة.

وفى هذه الأيام، يمر ربع قرن على وفاة محمد مندور، وقد تساقط العديد من الأحلام التى عاش محمد مندور وناضل من أجلها.

فهناك هذه الأزمة الفكرية والموضوعية التى تعانىها التجارب والأنظمة الاشتراكية فى العالم. وهناك ثقافة التخلف والتبعية فى المجتمع المصرى، وثقافة التمزق القومى فى الوطن العربى. وهناك سيادة روح الاستهلاك والمتاجرة والابتذال والتسطح والطائفية واللاعقلانية فى الفكر والثقافة. وهناك غلبة التيارات الشكلائية والوصفية فى النقد الأدبى. وهناك أخيرا تجاذل العديد من المثقفين عن الالتزام بقضايا العدل والديمقراطية والتحرر والتقدم بل تحول بعضهم إلى أبواق إيديولوجية لاشرس أنظمة الحكم العربية النفطية الاستبدادية وأشدها تخلفا عن روح العصر وأكثرها تهمة للامبريالية العالمية.

على أن هذا لايعنى أن الساحة الثقافية المصرية والعربية قد أظلمت تماما. بل هناك العديد من المثقفين من أجيال مختلفة، الذين يتصدون لهذه الأوضاع المصرية والعربية المتردية، بمواقفهم النضالية السياسية، وبإبداعاتهم الأدبية والفكرية، وبوعيهم النقدى المتفتح على مستجدات واقفهم وعصرهم.

ولعل هذه الأوضاع المتردية نفسها، فى مصر والوطن العربى كله، التى بلغت أبشع مستوى للتخلف والتمزق والتبعية أن تكون إيذانا بتفجير مرحلة جديدة من التغيير الجذرى الذى يحقق على مستوى أكثر عمقا واستشرفا الأشواق والأحلام النبيلة- لسنوات الأربعينات فى لحظة تاريخية جديدة من حياة العالم. ولهذا فلملح ليس من المصادفة- أن تبرز أمامنا هذه الأيام القامة الشامخة لمحمد مندور مفكراً أنثوريا ومناضلا تقدميا ديمقراطيا، وأن يرف علينا عطر شخصيته الخفية مبشراً بيلاد مرحلة جديدة..

مقالان لم ينشرا لمندور

١- التل الملهم

التل الملهم هو تل «سيون» SION باللورين بلد موريس باري MAURIS BARRES «كاتب القصة التي تحمل هذا الاسم.

أحب «باريس» لأنه من تلك النفوس القوية التي تهتز بالانفعالات، تمسك بها حياتها، وهي تفنى قليلا قليلا، كما تمسك الحمى بأعصاب المحموم. وتلك هبة يحياها القليل ممن يقدمون دماءهم قربانا على مذابح البشر، فتراهم في انفعال مستمر، تتأجج ناره كلما جد في البحث عن هدف له كجياة الخيل يحفزها مدى الشوط، فتتنسى ما بها من نصب حتى ليحسبها الرائي تنفق مما يجده من فيض الحياة فيها، وهي بعد تنفق أصل ذلك الفيض.

وكما أحب «باريس» BARRES أحب اللورين، لأن شباب فرنسا علمنى كيف أحبها. وأى نفس بشرية تطأ أرضا وروثها الدماء كما روت تلك الأرض- ثم لاتبها؟

فى ذات مساء وأنا فى مقتبل الشباب لاقيت بالسربون شابا فرنسيا يقط النفس، فألقت صيحته وكأنى وجدت مفقودا طال إلفى له، وأخذ المساء ييسط ردا «قليلا قليلا فوق جصور «السن»، ودعائى الصديق الى السير على ضفافه. والصديق شاعر عذب، سرنا تنعادات حتى انتهينا الى ميدان «الكونكورد» فأخذ الصديق يبدى ليظوف بى ميدانه القسيس، فإذا به ثمانية تمائيل، كل منها يركن. ووقف الصديق أمام أحدها قائلا «ادنُ وأقرأ هذه الكلمة المنقوشة على قاعدة التمثال.

هذا المقال ينشر لأول مرة كان بداية لسلسلة أترى الدكتور مندور كتابتها تحت عنوان «عصا السياره» لكنه لم يفعل.

دنوت فقرأت كلمة «ستراسبورج»، وسألته عن معنى ذلك، فأجاب: «تمثال هذه المرأة الجميلة يمثل مدينة «ستراسبورج»، كما تمثل التماثيل الأخرى كل مدينة من مدنتنا الكبرى، ونحن هنا بفرنسا نمثل دائما جمهوريتنا ومدنتنا في صورة حسنة، لأننا نؤمن بالجمال، ونعتقد أننا في أوروبا الحديثة ورثة اللوق الأتيكى، ذوق أثينا، التى ألحيت «فيدياس» و«براكسيتيل»، كما يعتقد الألمان أنهم ورثة اسبرطة، بما عهد عنها من جفوة فى الخلق وقصد فى الحس. وأما أنتى وقفت بك. الى تمثال «ستراسبورج» بالذات، وفذلك لأن لهذا التمثال منزلة خاصة فى نفوسنا، علمنا إياها أبائنا، فقد كان والدى مثلى طالبا بالسربون قبل الحرب العظمى، وكان يجتمع ورفاقه الطلبة كل أحد من كل أسبرج الى ساعد هذا التمثال، فيضع كل منهم باقة الورد - التى حملها - على هذه الأرض التى تراها تحت قدميك، ثم ينبرى خطباؤهم ذاكرين أرض الازناس واللورين وقد مثلتها «ستراسبورج» فى قلب باريس، وما كان لنا أن ننسى هذه الأرض التى ظلت فرنسية منذ حكم لويس الخامس عشر فى سنة ١٨٧٠. ثم سكت قليلا كمن يتلقى وحيا من السماء. انفجر سكوته وهو يصيح: آه لقد أخبرنى أبى أنهم اجتمعوا سنة ١٩١٣ عندما ظهرت قصة «موريس باريس» عن «التل الملهم»، وأخذوا يلقون عن ظهر قلب بعض فقرات شاعر اللورين. وفى نغمات هذا الكاتب عندما يصف بلاده المقتصبه - نقط من الدم. آه ولكن مالنا اليوم نعيد تلك الذكرى المؤلمة. لقد استرد جندنا البواسل ما اغتصبه العدو، ولهذا ترائى الليلة أكاد انفجر بالشعر أمام هذا التمثال المقدس، ثم قفز الصديق قفزة عالية وسقط الى جوارى أخذاً بيدي وهو يصيح «هيا.. هيا بنا الى الشانزلزيه أطلعكم على جمال قتياتنا.. هيا.. هيا.. إيه لك أيها الحياة، انتظى حلقات يدا بيد وارقصى هذا المساء». وكان البيت الذى ارجله الصديق والذى لن أنساه ماحييت كما لم أنس قائله- من روعة الجمال والفرح بالحياة ما يزيدينى اليوم حزنا واشفاقا على هذا الصديق العزيز.

منذ ذلك المساء و«التل الملهم» لا يغادر ذاكرتى، وقد اجتمعت محبتي للشاعر «باريس» إلى محبتي لأرض «باريس»، ولأولئك البواسل الذين يدافعون عن تلالهم الملهمه. قصة «التل الملهم» قصة موزجة لن يجد فيها الملوعون بقصص المفاجآت، كما لن يجدوا أية قصة أخرى من قصص «باريس» ما يغنى تطلهمهم. ومحور القصة واقعى: هو كيف استطاع ثلاثة من الرهبان أن يجعلوا من هذا التل تلا مقدسا، يبعج اليه العابدون. ولقد عاش هؤلاء الرهبان فعلا فى القرن التاسع عشر: ولكن موضع المتعة فى هذه القصة، ليس فى وقائعها البسيطة، بل فيما أضيفها به الكاتب من نغمات نفسه الحارة، وما حلاها به من وصف جميل لبلاد اللورين، مسقط رأسه، وقد اغتصبها الألمان، فزاد الكاتب تعلقا بها وجمالها فتته. ابتداء «باريس» حياته بحبه لنفسه، حتى كتب عن «عبادة النفس» فشغف بالحياة، وتغنى

بما فيها من «دم وشهوة وموت» ، ثم ضاقت نفسه عن أن تحتوى ما يفيض به قلبه من حب ، فامتد حبه الى الوطن ، فأوقف قلبه على التغنى به ، وشعد مواطنيه الى نصرته ، وبلغ هذا الرجل من النفاذ الى نفوس شباب فرنسا مبلغا لم يبلغه كاتب آخر.

شوقني «باريس» الى زيارة الأكراس واللورين ، فسرت اليها حتى نزلت بفردان ، فتزاحمت الذكريات بنفسى عن نبالة من «دافعوا عن حصن تلك المدينة النبيلة ، وكانت ذكرى الكاتب «رينو» ودفاعه المجيد عن حصن «فو» الى جوار «فردان» - من أوضح تلك الذكريات. ذهبت الى ذلك الحصن ، وما أن وصلت الى بابه حتى شعرت كأنى قادم على بيت مقدس ، ولتقص نيا هذا الرجل ، وتراه لاشك يرفع من القلوب.

فى سنة ١٩١٦ تدفق جيش العدو حتى وصل الى حصن «فو» وحاصر العدو الحصن أياما طويلة ، وما بالحصن الاتفر قليل على رأسهم الكابتن «رينو» واستمر الحصار أياما ، وقد قطع العدو أسلاك الضوء وسجاري المياه وموارد الرزق ، ورجاله ثابتون بجوف الحصن لا يتسلمون ، حتى مل العدو طول الحصار ، فعزم على اقتحام الحصن ، وأخذ ما به من رجال.

والحصن مكون من عدة سرايب محفورة تحت الأرض ، بحيث لا يرى الرائي منها شيئا يارزا عن مستوى الهضبة المجاورة. ابتدأ العدو اقتحام السرايب فثبت له «رينو» ورجاله رغم الظلمة التى كانت تغمرهم ، ورغم الجوع والعطش اللذين هذا من قواهم ، فأقام «رينو» أول حاجز ، وترك فيه فتحات صغيرة ، سلط منها النيران على العدو المقتحم ، يحصده تباعا ، ولكن العدو استطاع اقتحام الحاجز ، فلم يسلم «رينو» بل تراجع عدة أمتار وأقام حاجزا ثانيا ، لم يأخذه العدو الا بعد معركة حامية كالمعركة الأولى. وتراجع رينو عدة أمتار أخرى ،

وأقام حاجزا آخر . واستمر كذلك لا يسلم حصن الوطن الذى أودع بين يديه الا قدما قدما ، حتى وصل الى آخر سرداب بأقصى الحصن ، وقد فنى معظم رجاله ، وجرح هو أكثر من جرح ، وقد تعفنت الجثث ، وفتك الجوع والعطش والظلام والمرض بالأحياء ، أكثر مما فعل الموت بالموتى ، وأخيرا ؛ أخذ الألمان «رينو» أسيرا ، ونفوسهم خاشعة احتراما للرجل ، وردوا اليه سيقه إجلالا لشجاعته ، وبلغ بهم فرط الإعجاب أن رفعوا رايته الى جانب رايتهم ، فوق الحصن . وإلى اليوم لاتزال تلك الراية المجيدة معلقة بمدخل الحصن ، يحجج إليها شباب فرنسا ، لينحنوا أمامها . وتحت هذه الراية يرى الزائر صورة لأخر حمامة أرسلها «رينو» الى القيادة الفرنسية العليا ليخبرها بهذه الكلمة البسيطة «هذه صورة آخر حمامة أرسلها لكم» .

خرجت من زيارة هذا الحصن ونفسى حزينة حزنا قلما شعرت بمثله . لم يكن حزنا يهد النفس كما عهدت الأحزان ، بل حزنا قواها الى حد العنف . وسرت على قدمى مواصلا زيارتى لمعارك القتال . مررت بمقابر الجنود ، وقد امتدت الى أقصى ما يستطيع البصر أن يمتد ، ولعمري ما رأيت فى

تلك المقابر ما يقبض، وماهى الا حداثق ممتدة فلاترى الا خطوطا من الصليبان البيضا، الناصعة،
بمتدة طولا وعرضا فى أشكال هندسية منتظمة، وبين تلك الصليبان شجيرات الورد الزهرة، وقد
فرشت الطرقات بالارمل الأصفر الجميل، فوق كل صليب اسم الباسل المدفون وسنه واسم كتيبته،
ولكنى للأسف كنت فى أكثر الأحيان أنظر الى الأرض فأرى صفحة صغيرة من المرمر كتب عليها
«الى الميت العزيز من أمه الحزينة» أو من «زوجته الهائسة» أو «من أبيه الشيخ الأسفى» أو «من
أخيه الذاكر» أو من «خطيبته الهاكية».

هنالك الى خلف هذه المقابر الجليلة الرائعة رأيت بناء شاهقا يملوه مصباح كبير، بأعلى فئار
يلقى ضوءه الذى يخبر ويضئ كل دقيقة فى كل فج، فتقدمت الى الفناء فاذا به «معظم
دومونه» قرأت هذا الاسم فتساءلت: وعسى أن يكون ذلك (مكان العظام).
«معظم دنون» هو بناء ضخمة أقامته الأجيال الناهضة تخليدا لمجد آبائهم الذين سقطوا فى
ميدان الشرف دفاعا عن الوطن، ليجمعوا عظام من لم يستطيعوا معرفه اسمه من الضحايا التى
مزقتها نار العدو إربا، حتى ذهبت بأشلائها كل مذهب، جمعوها فاختاروا منها واحدا بالاقتراع،
حملوه الى باريس حيث دفنوه باحتفال مهيب تحت «قوس النصر»، ليجمعوا من هذا «الجندي
المجهول» زمرا لضحايا الوطن، وأوقدوا فوق قبره تحت القوس تلك النار المقدسة التى لاتزال
تضطرهم حتى اليوم، ليل نهار. وأما باقى هؤلاء المجهولين، فقد دفتوا بالمعظم الى جوار ميدان
الجهاد الذى سقطوا به.

ودخلت المعظم، فوجدته مشاء طويلة على جانبها جملة من المعابد الصغيرة، بنوها جنبها الى
جنب كغرف المنزل الواحد، وقد خصوا كل كتيبة بمعبد نقشوا على جدرانها اسم رجالها الضحايا،
وبكل معبد مذبح للصلاة.

خرجت من المعظم، والى اليوم لا أزال أراه بما به من ضوء خافت ورؤوس حاسرة، وقلوب
كسيرة. وسرت بالريف قرأيت عن بعد ما يشبه المشاة المغطاة ببناء متين من الأسمنت المسلح،
فسرت اليه، وكلما دنوت تشاقلت خطاى حتى وصلت وأنا أكاد أجز أرجلى جرا، وإذا بى أمام
«خندق الحراب» الذى حدثنى عنه صديقى الباريسى.

«خندق الحراب» هو ذلك الخندق الذى كانت ترابط به كتيبة من جند بريتانىا الفرنسية، جاءت
طائرات العدو فألقت بقنابلها الضخمة على الخندق فردمته على ما به من حماة فى لمحة البصر،
وبقى الجنود البواسل قياما وهم أموات، ولم يبق منهم ظاهرا تحت ضوء الشمس الا حرابهم المشبهه
بأعلى بنادهم، والى اليوم لا يزال هؤلاء الجنود أمواتا قياما، ولا تزال حرابهم تلقى الى النفس بأقوى
آيات التفانى فى الوطن، واللود عند بالدما.

هالك بعض أهل أمريكا ما رأوه من مصير هؤلاء الأبطال، فأقاموا هذا البناء ليحمي رماحهم، فتظل قائمة تخلد ذكراهم، وليظلوا كما هم بمسكين بسلاحهم ثابتين للعدو، فاصطلت نفسي حزنا وإقداما، في مزيج عجيب، حتى بلغ شعوري مبلغ الأكم، فأسرعت الى قمم «الفوج» التي تفصل اللورين عن الإلزاس، وهناك بأعلى «الهورتل» أخذ ضوء الشمس يضيء أمام ظلام الليل الذي لا يقاوم، وخفت الى حافة القمة أتين تل «سيون» تل «باريس» الملهم، فرأيت خلال ضباب كثيف، وأنصت قليلا، فاذا بأجراس القطعان العائدة تتردد على أذني.

وهنا الليلة أغمض عيني فأرى كل ذلك، وقد برز وسط الجميع وجه الصديق المشرق، الصديق الذي علمني محبة «باريس» ومحبة «اللورين»، ومحبة فرنسا. تباركت أيها التل.. وتبارك حمائك، وتبارك حماة كل وطن. تباركت أيها الصديق.. وتبارك يوم عرفتك فيه.

٢- حدث خطير:

اتصال المثقفين بالعمال

لقد بدت بمصر في هذه الايام ظاهرة تمتاز نقطة تحول خطيرة في تاريخنا الحديث، ويظهر هنا التحول من المقارنة بين الحركة الوطنية في سنة ١٩١٩ والحركة الوطنية الحالية، ففي سنة ١٩١٩، كانت الامة لا تتحرك الا اذا طلب اليها الزعماء الحركة وخطبوا في جموع الشعب وساروا في المظاهرات، أما اليوم، فقد نضج التفكير السياسي حتى رأينا جموع الشباب من «طلبة وعمال» يقررون بأنفسهم خطوات الجهاد العملي وينفلونها، وتستجيب الامة لنداءاتهم. وفي سنة ١٩١٩، كانت الحركة سياسية بحتة فليس لها الا هدف واحد، هو الغاء الحماية وتحقيق الاستقلال، واما اليوم، فقد اصبح من الواضح ان الحركة القائمة لا تعتبر تحقيق الاستقلال

نفسه الغاية النهائية التي يقف عندها الجهاد، وذلك لأن الفرد قد أصبح يدرك ادراكا واضحا انه لاخير في الغاء الرق الخارجى اذا دام الرق الداخلى جائئا على صدره، وانه لاجدوى من أن يصبح الوطن عزيزا، اذا ظل الفرد ذليلا، بل ان التخلص من الاستعمار نفسه ليس الا وسيلة لرفع مستوى الحياة بين طبقات الشعب، وذلك يمنع الاجنبى من أن يستغل مصادر الثروة فى بلادنا وليس بكاف ان ندافع عن قوتنا وقوت أبنائنا ومواطنينا ضد الاجنبى بل لابد من أن ندافع عنه ايضا ضد المستغلين من المصريين والاثرياء المشعبين حتى تتحقق العدالة بين الناس، وتتاح الفرص لكافة المواهب، ويفسح المجال لكل نشاط انسانى منتج وهذا التفكير هو اقصى ما كنا نطمح فيه، واليهاد كانت بلا ريب سائرة نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرا بصورة واضحة ومانظنه سيقف نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرا بصورة واضحة وما نظنه سيقف بعد اليوم قبل ان يبلغ أهدافه التى تتلخص فى الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية الى جوار استقلال وادى النيل.

والشئ الذى يستحق التسجيل هو أن هذا التفكير قد خرج من حيز الفكر والاحساس الى حيز العمل والتنظيم، وقد أتت الخطوة الاولى اليه من شباب الجامعة المثقفين القلقين على مستقبلهم قلقهم على مستقبل بلادهم. فهم الذين سعوا الى العمال بدافع ذاتى يريد المغرضون الكاذبون ان يشوهوا جمالهم فيتحدثون عن ايد خفية فيه، وهم لا يكذبون عندئذ فحسب بل ويأثمون

والذى لاشك فيه هو ان الامر لم يعد يحتمل تصويفا، فجموع الامة عاقدة العزم على تغيير الاوضاع الاجتماعية القائمة وإعادة النظر فى الهوة السحيقة التى تفصل بين الغنى والبؤس فى مصر، وان الشعب لم يعد يقتنع بالوعود الخاوية والاصلاحات الهزيلة التى تقرب من الاحسان، وانه يتطلب اليوم سياسة جريئة للمحاربة الفقر والمرض والجهل فحسب، فتلك واجبات الحكومة الهديمية، وانما خلق ظروف للعمل تتفق وكرامة البشر، ولا يحرمهم من ثمرة مجهودهم الكاملة، كما تفتح أمام المواهب الطريق واسعا لاتقوم فيه حواجز مصطنعة ولا عوائق ظالمة باغية..

ولسنا نحن الذين نرده هذه الافكار، وانما نلتقطها من السنة الشبان جميعا فى الجامعة، بل ومن السنة اساتذتهم، كما نلتقطها من أفواه جميع موظفى الدولة الذين يزيد عددهم عن المليون ونصف، وذلك فضلا عن عمال الحكومة وصغار موظفيها الخارجين عن الهيئة، واما عمال الشركات والمصانع الاهلية فقد اصبحت هذه الآراء تشيدهم المستمر

واذا كانت هناك طبقة كبيرة من الامة وهى طبقة الفلاحين لم تترك بعد مدى ماهى فيه من بؤس ولا تحركت للخلاص منه، فان ذلك آت عما قريب، وذلك لأن هذا التفكير لم يعد قاصرا على العواصم بل قد امتد الى المراكز، وأخذ يتسرب الى القرى التى لم تعد تغلو اليوم احداها من الطلبة والمثقفين الذين يترددون عليها من حين الى حين اثناء الاجازات ويخالطون الفلاحين ويخالفون آباؤهم فى الرأى وينشرون التفكير الجديد فى كل مكان

محمد مندور يبكى ويشد شعره الأبيض

رجاء النقاش

فى سنة ١٩٥٨ كانت الاستعدادات تجري لعقد المؤتمر الثانى للأدباء العرب فى الكويت، وقد انعقد المؤتمر قبل ذلك فى بلودان فى سوريا سنة ١٩٥٧، كان المستول عن مؤتمرات الأدباء هذه هو «اتحاد الأدباء العرب» الذى كان يوسف السباعى رئيسا له، وكان السباعى الى جانب ذلك مسئولاً عن اختيار الوفد الذى يمثل مصر فى هذه المؤتمرات، فقد كان السباعى يحتل العديد من المناصب من بينها رئاسة «جمعية الأدباء» فى مصر، وكانت ثورة ٢٣ يوليو قد أطلقت يد يوسف السباعى فى الحياة الأدبية، مما ساعده على أن يحتل مكانه كأول رئيس لاتحاد الأدباء العرب، فما دام هو الشخصية الأدبية الأولى والرسمية فى مصر، فقد كان من الطبيعى - بحكم مكانة مصر- أن يحتل موقع الرئاسة فى أول اتحاد للأدباء العرب من سائر الاقطار.

وعندما نتساءل اليوم عن السبب الذى دفع بثورة يوليو وقادتها الى اختيار يوسف السباعى ليمثل الحركة الأدبية فى مصر، وثيقف على رأسها ويصبح الشخصية الرسمية الأولى فى هذا المجال.. عندما نسأل هذا السؤال فإننا نحتاج الى وقفة قصيرة للتأمل والاجابة.

لم يكن يوسف السباعى أفضل أدباء مصر عندما قامت ثورة ١٩٥٢، وكل ماكان معروفا عنه هو أنه كاتب قصصى نجح على المستوى الشعبى والصحفى، أما موهبته الفنية فلم تكن- فى موازين النقد الصحيحة- موهبة كبيرة، وفى نفس الوقت كانت ثقافته العامة وثقافته الفنية فى ميدان القصة والرواية ثقافة محدودة، مما جعل أدبه فى إجماله أدبا سطحيا، بعيدا عن العمق، خاليا من أى قدرة على ملاحقة التطور الفنى والفكرى فى الأدب العالمى بل وفى الأدب العربى

نفسه، حقاً، لقد كان كاتباً غزير الانتاج، وكان يصدر الكثير من الروايات الضخمة، ذات الطباعة الملونة الفاخرة، ولكن هذا الانتاج كله، باستثناءات قليلة مثل روايته الجيدة «السقامات»، كان نوعاً من الأدب الذى يهتم به المراهقون من أصحاب الثقافة المحدودة، ثم ينصرفون عنه بعد أن يتحقق لهم شئ من النضج فى الفكر أو فى الحياة، فقد كان أدب السباعى أدباً هشاً لا يعبر عن تجربة إنسانية كبيرة، وهو أدب لا يتجاوب معه العقل المتعمق، ولا القلب النابض الحساس العارف بهوم الحياة الحقيقية.

كان الموضوع المفضل عند يوسف السباعى هو الحب، أو «الفرام» فى لفظ أصبح وأكثر دقة، فالحب عند السباعى كان لوناً من العاطفة السهلة السطحية، والتى تنشأ فى فراغ، بعيداً عن الظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية، ومن هنا أصبح هذا الحب الذى تدور حوله معظم روايات السباعى أقرب إلى الأغاني الخفيفة والحكايات المسلية ومداعبة المشاعر والفرانز عند المراهقين وأصحاب الثقافة المحدودة والتجربة القاصرة، ومن خلال هذا الاتجاه العاطفى أو الغرامى السهل استطاع السباعى أن يحقق لاسمه وأدبه شعبية كبيرة، ساعد على تأكيدها وتوسيعها ما كان يحظى به من سلطة ونفوذ، مما أتاح له «دعاية واسعة» قامت بها الصحف وأجهزة الاعلام المختلفة، ثم جاءت السينما فقدمت روايات السباعى على الشاشة، وللسينما سحرها وسلطانها الكبير عند الجماهير، وهكذا تجمعت عوامل عديدة جعلت من السباعى واحداً من ألمع النجوم فى الأدب والفن والمجتمع على السواء.

على أن هذه الشهرة الواسعة التى حظى بها السباعى مع النفوذ الرسمى الكبير الذى تمتع به فى ظل ثورة يوليو لم ينتجاً فى فرض اسمه على المجتمع الثقافى الحقيقى فى مصر والوطن العربى كله، وقد انعكس هذا الموقف على نقاد الأدب ذوى القيمة والمكانة، فكان معظمهم يهاجم أدب السباعى ويعترض عليه وعلى رأس هؤلاء النقاد: الدكتور محمد مندور والدكتور عبد القادر القط وأنور المعداوى.

وقد واجه السباعى هجوم النقاد عليه بطريقة عجيبة، فكان يعمل باستمرار على معاقبة الذين يهاجمون أدبه ويعترضون عليه، وذلك من خلال سلطته الكبيرة ونفوذه الواسع فى مجتمع ثورة يوليو، فقد تعرض الدكتور القط للمنع من السفر لسنوات طويلة نتيجة لموقفه من السباعى وأدبه، وكان السفر بالنسبة للقط مسألة حيوية، لا بسبب نشاطه العلمى فقط، بل لأنه متزوج من سيدة أوروبية، وكان القط وزوجته وأولاده قد تعودوا على السفر إلى أوروبا فى الاجازات السنوية لزيارة أهل الزوجة، وقد تكرر مراراً فى أيام أزمة القط مع السباعى أن يجد القط نفسه ممنوعاً من السفر فى آخر لحظة حيث يتم إنزاله من السفينة أو الطائرة التى يركبها إلى أوروبا، بينما يتم السماح بالسفر للزوجة والأولاد، مما ترك أثراً نفسياً بالغ السوء على الناقد الكبير وأسرت، وقد ظل القط يعانى من هذه المشكلة سنوات طويلة متتالية، ذلك عقاباً له على



ماكتبه ضد أدب السباعى فى كتابه «قضايا معاصرة فى الأدب المصرى» الذى صدر فى أوائل الخمسينات وكان أول الكتب النقدية المهمة التى أصدرها القط.

أما المعداوى فقد تعرض بسبب نقده لأدب السباعى، وبسبب مواقف نقدية أخرى مشابهة، الى فصله من وظيفته فى وزارة التربية والتعليم، مما أدى به الى اضطرابات نفسية وصحية خطيرة قضت على حياته وهو فى الخامسة والأربعين، وكانت وفاته المفاجئة فى ديسمبر ١٩٦٥ نتيجة طبيعية للاضطرابات العنيفة التى تعرض لها ذلك الناقد الصريح الشجاع، وهى القصة التى شرحتها بالتفصيل فى كتابى «بين المعداوى وفدوى طوقان»- صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر» أما الدكتور مندور فقد اصطدم بكثير من الظروف الصعبة، وسوف أروى جانباً منها فى هذا المقال.

كان من نتيجة هذه المواقف العنيفة والعقوبات القوية التى تعرض لها بعض النقاد الجادين بسبب رفضهم وتقديم نقدهم لأدب السباعى، أن اتجه هؤلاء النقاد الى تجاهل السباعى وأدبه تجاهلاً تاماً، بل وحاول بعضهم أن يصلح ما أفسده «الأدب» بينهم وبين السباعى فأثروا السلامة واقتربوا بصورة شخصية من السباعى وحرصوا على مجاملته وإرضائه حتى يأمّنوا غضبه، وألقوا بأسلحتهم النقدية وهربوا من الميدان.

كان يوسف السباعى يعاقب من يهاجمه، ويتهم كل من ينتقد قصة من قصصه نقداً أدبياً خالصاً بأنه شيوعى يمثل خطراً على النظام، وكان هذا الاتهام يصل بطريقة ما الى أجهزة الأمن فى

مصر ، فتأخذ به، لأنه اتهم يصل اليها من مصادر مستولة وموثوق بها لدى هذه الاجهزة الأمنية. وكان السباعى فى الحياة الأدبية بعد الثورة من أهم مصادر الثقة والمسئولية.

وإذا كان يوسف السباعى قد تمرد على أن يعاقب الذين يهاجمونه ويعترضون على أدبه، فانه لم يشعر بالرضا عندما بدأت مرحلة التجاهل له، بل ثاروا اشتد غضبه، وأخذ يحارب الذين يتجاهلونه من النقاد بنفس الأسلحة القديمة، وكان يعتبر التجاهل موقفا معاديا له يستحق صاحبه العقاب والتأديب، وقد لجأ السباعى فى آخر الأمر الى اصطناع بعض الأنصار من ذوى الأقلام الضعيفة، وأخذ يعمل على إبرازهم وإتاحة الفرصة أمامهم حتى يقفوا الى جانبه ويدافعوا عن أدبه، وهكذا ظهرت فى ميدان النقد بعض الأسماء من ذوى القدرات الأدبية والتقديرية المحدودة ممن فرضهم السباعى فرضا على الحياة الأدبية ودفع بهم دفعا الى ساحة النقد، وقدموا هم ثمن ذلك كله بالكتابة عن السباعى والترويج لأدبه، ومازال عدد من هؤلاء يحتل حتى الآن مواقع مؤثره فى الحياة الثقافية.

نعود الى السؤال الذى طرحناه فى البداية وهو: لماذا اختارت الثورة يوسف السباعى لتجعل منه الشخصية الأدبية المسئولة فى عصرها ، وخاصة فى السنوات العشر الأولى، من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢ ، حيث كان فى هذه المرحلة هو أديب مصر الرسمى والمسئول؟!

كانت الثورة بعد قيامها بحاجة الى عناصر تثق بها فى كل المجالات والميادين، وفى الفترة الأولى من قيام الثورة تم طرح شعار يقول فى صراحة: «الاخلاص والولاء قبل الكفاءة»، وكان رجال الثورة شبابا فى مقتبل حياتهم، فلم يكن أحد منهم قد وصل الى الخامسة والثلاثين، وكانوا فى معظمهم قد عاشوا حياتهم قبل الثورة فى جو عسكري خالص، وكانت ثقافتهم العامة فى الأمور غير العسكرية محدودة، ولاشك أنهم كانوا على قدر من الوعى السياسى بحكم وطنيتهم واهتمامهم بشئون بلادهم ورفضهم للنظام القائم على الاحتلال ونفوذ الملك، وهكذا كانت ثقافة رجال الثورة محصورة فى الشئون العسكرية والقضايا السياسية العامة، وبعد نجاح الثورة أصبح رجالها يدركون خطورة الدور الذى يقوم به المثقفون والأدباء والمفكرون، وكانوا فى نفس الوقت يخشون من أن يتحول المثقفون والأدباء الى المعارضة والعسكريون يميلون فى العادة الى الانضباط والطاعة، بينما ينزع المثقفون الى المناقشة والحوار، ومن هنا كانت جذور الأزمة بين الثورة والمثقفين، وأخذ رجال الثورة يبحشون عن عناصر يتأكدون من ولائها لتكون ممثلة لها فى هذا الميدان الخطير وهو ميدان الأدب والثقافة، وسرعان ماوقع اختيارهم على السباعى ليقوم بهذا الدور.

كان السباعى فى الأصل ضابطا فى الجيش، وكان يعمل فى المتحف الحربى، وقد تعرف بحكم عمله بالجيش الى عدد من قادة الثورة وعلى رأسهم جمال عبد الناصر، ولكن السباعى لم يكن من الضباط الاحرار، ولم يخطر على باله أو بال زملائه أن يضموه اليهم، ربما لأنه كان من الضباط

المرفهين الذين لا يشعرون بالقلق أو بالرفض لأوضاع مصر قبل الثورة، ولم يكن معروفا عن السباعي أنه صاحب اهتمامات وطنية أو سياسية من أي نوع، كما أنه كان متزوجا من ابنة عمه « طه السباعي باشا » وهو أحد الزعماء البارزين في حزب الكتلة الذي أنشأه مكرم عبيد بتشجيع ومساندة من الملك فاروق، وكان هذا الحزب واحدا من أحزاب الأقلية التي كان فاروق يستخدمها في تحقيق أهدافه غير الوطنية، ورغم التاريخ الوطني اللامع لمكرم عبيد فإنه قد سقط في هذا الخطأ الفادح عندما تحالف في الأربعينات مع الملك فاروق بسبب خلافاته الشخصية الحادة مع الزعيم الشعبي مصطفى النحاس رئيس حزب الوفد.

هذه الأسباب كلها ربما كانت وراء امتناع عبد الناصر وزملائه عن التفكير في أي محاولة لضم يوسف السباعي إلى جماعة الضباط الأحرار وأغلب الظن أنهم لو عرضوا عليه الانضمام إليهم لرفضوا وامتنع.

ولكن الذي حدث بعد نجاح الثورة أن عبد الناصر وزملاءه لم يجدوا من هو أقرب إليهم في ميدان الأدب من « الضابط » يوسف السباعي، فوقع اختيارهم عليه ليمثلهم في هذا الميدان، وسارع يوسف السباعي من جانبه فكتب روايته المعروفة « رد قلبي » وكانت أول عمل روائي يتحدث عن الثورة ويجهدها، وقد تحولت إلى فيلم سينمائي قام ببطولته أحمد مظهر، وهو أيضا ضابط من دفعة عبد الناصر، ولكنه فيما أعلم لم يكن من الضباط الأحرار، وشارك في تمثيل هذا الفيلم عدد آخر من النجوم بينهم: مريم فخر الدين وشكري سرحان وصلاح ذو الفقار وغيرهم، ولاشك أن قصة « رد قلبي » قد شجعت رجال الثورة على الثقة بزميلهم الضابط السابق : يوسف السباعي، وقدمت سببا قويا آخر لاختياره كممثل لهم في الحياة الأدبية.

تشط يوسف السباعي وقام بتكوين جمعية الأدباء في مصر وأصبح مسئولا عنها، ثم وصل - عن هذا الطريق - إلى رئاسة اتحاد الأدباء العرب الذي أشرف - كما أشرنا في البداية - على مؤتمرات الأدباء التي كانت ومازالت إلى اليوم تنعقد في العواصم العربية المختلفة كل عامين. وعيناسية المؤتمر الثاني المنعقد في الكويت سنة ١٩٥٨ وقعت أحداث هذه القصة.

اختار السباعي وفد مصر إلى المؤتمر كما تعود دائما من العناصر الموالية له، وأدخل في هذا الوفد بعض الأدباء ذوي الاتجاه اليساري حتى لا يتعرض للاتهام بأنه تجاهل أحدا، وأذكر أن الشاعر والكاتب الكبير الراحل عبد الرحمن الشرقاوي كان على رأس أعضاء الوفد المصري، رغم اتجاهه اليساري المعروف، والحقيقة أن الشرقاوي قد حرص على الارتباط بيوسف السباعي ارتباطا وثيقا منذ قيام الثورة حتى اغتيال السباعي في قبرص سنة ١٩٧٨، وكان الشرقاوي من أكبر أنصار السباعي ومعاونيه في كل المواقف والظروف، وكانت هذه الصداقة الغريبة والوثيقة بين الشرقاوي والسباعي، بالإضافة إلى عوامل أخرى، هي التي رشحت الشرقاوي ليحل محل

السباعي كسكرتير للمجلس الأعلى للأدب والفنون وسكرتير لمؤتمر التضامن الأفريقي الآسيوي. نعود الى مؤثر الأدباء العرب في الكويت سنة ١٩٥٨ فقد وجهت الكويت من جانبها بعض الدعوات الخاصة لعدد من الأدباء الذين لم يقع عليهم الاختيار في الوفود الرسمية، وكان من بين الذين اختارهم الكويت لدعوتهم في هذا المؤتمر : الدكتور محمد مندور الذي لم يكن عضواً في وفد مصر، أو بالأحرى وقد يوسف السباعي.

وكان المفروض أن يسافر مندور الى الكويت بصفته الشخصية كنا قد كبير، بالإضافة الى ما كان معروفا عنه من جهاد وطني طويل ، فقد كان مندور يتميز الى جانب ثقافته الأدبية الرفيعة بثقافة سياسية وقانونية واسعة، وكان حتى قيام الثورة كاتباً لامعاً في صحف حزب «الوند المصري» بل لقد كان الكاتب الأول في هذه الصحف، وكان حزب الوفد قبل الثورة هو حزب الأغلبية الشعبية الساحقة، وقد احتل محمد مندور مكانه في مقدمه الكتاب والمفكرين في هذا الحزب الشعبي الضخم، بما كان يملك من سهولة في التعبير وصدق في الوطنية واتساع في الثقافة وعمق في الفهم للقضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، ومن هنا كان مندور أحد الذين نالوا- بالحق والموهبة والجهد- شعبية كبيرة، كنا قد وكاتب سياسي وطني واسع التأثير على جماهير القراء العرب.

ولذلك لم يكن غريباً أن تدعو حكومة الكويت محمد مندور لحضور المؤتمر الثاني للأدباء العرب بصفته الشخصية. وفوجئ مندور وهو يحاول الحصول على إذن الخروج من «الجوازات المصرية» للسفر الى الكويت بأنه ممنوع من السفر.

والتقيت بمندور في مساء اليوم الذي عرف فيه بقرار منعه من السفر، وكان ذلك في مكتب سعد الدين وهبة، الذي كان في تلك الأيام مازال يعمل كضابط شرطة، ولكنه كان أيضاً كاتباً شاعراً موهوباً يحاول أن يخرج من نطاق عمله في الشرطة الى المجال الواسع للحياة الثقافية والفنية، وهو ماحقته بعد ذلك حيث أصبح من أبرز كتاب المسرح في مصر، وكان سعد وهبة في ذلك الحين قد أصدر مجلة ثقافية هي «الشهر» وبدأ المثقفون يترددون عليه كرئيس لتحرير هذه المجلة، كأحد الذين يملكون علاقات طيبة مع السلطة في ذلك الحين، وكان كثيرون من المثقفين يلجأون اليه لحل بعض مشاكلهم- وما كان أكثرها - مع أجهزة السلطة المختلفة، ولم يكن سعد الدين وهبة يتردد في بذل أي جهد في هذا المجال، وكان ينتج أحياناً في مساعيه، وفي أحيان أخرى كانت مساعيه تتعرض للفشل.

جاء مندور الى سعد الدين وهبة يشكو من قرار منعه من السفر، ويطلب اليه التوسط لرفع هذا القرار وفجأة وجدت مندور يبكي متأثراً مما أصابه ثم ازداد انفعاله فإذا به يشد شعره الأبيض



ويقول بصوت خفيض تخنقه الدموع:
«ماذا فعل مندور حتى يتعرض لهذه الاهانات؟.. هل يجوز بعد كل هذا الكفاح الوطنى والثقافى، وبعد كل ماقدمته للوطن وللثقافة العربية أن أجد نفسى بكل هذه البساطة هدفاً لمثل هذه المواقف الصغيرة؟»..

وكان هذا المشهد من المشاهد المؤلمة التى انطبعت صورتها فى قلبى، ولايمكنتى أن أنسى هذا المشهد المحزن مهما طال الزمن، أو ازدحمت الأحداث فى النفس والذاكرة.
كان مندور يومها فى الواحدة والخمسين من عمره، وكان طويلاً ضخماً الجسم، ذا وجه شديد التعبير والتأثير، وكان شعره كله أصابه بياض الشيب فزاده مهابة على مهابته الطبيعية، وفى مقدمة جبينه كان هناك أثر لجرح قديم تخلف من عملية جراحية خطيرة أجراها له فى رأسه سنة ١٩٥٠ الجراح الانجليزى «هارفى جاكسون». وهى عملية استئصال للجزء الأكبر من الغدة النخامية الكائنة أسفل فصى المخ الأماميين، وكان مندور مهدداً بالعصى الكامل لو لم يتم بإجراء هذه العملية الخطيرة، وقد ظلت نتائج هذه العملية تأكل من جسده الصلب حتى توفى ١٩٦٥ وكان فى الثامنة والخمسين من عمره.

كان مشهد مندور وهو يبكى ويشد شعره الأبيض مؤلماً ومؤثراً الى أبعد الحدود، وقد أصابنى جمود كامل وأنا أتأمل هذا الصرح الكبير وهو فى هذه الحالة من الالتهيار كنت قد قرأت كل ماكتبه مندور، ثم تعرفت عليه شخصياً وأنا طالب فى الجامعة سنة ١٩٥٢، وكان من حظى أن

أقترب منه لفترات طويلة بعد ذلك، حيث كان يلى على بعض مقالاته بعد أن ضعف بصره ضعفا شديدا، وكان مندور فى نظرى ونظر أجيال عديدة من المشتغلين بالثقافة رائدا ومفكرا كبيرا، قضى زهرة عمره كلها فى خدمة وطنه وأضاف الى الثقافة العربية والحركة الوطنية إضافات لا تنسى.

ومرت لحظات صمت بعد هذا المشهد المؤثر ،وعاد مندور الى طبيعته وهذونه، فقد كان رغم اشتغاله الوجداني والفكرى رجلا هادئا مهلبا شديد التحضر يحب الحوار مع الآخرين حتى لو كانوا من ألد أعدائه وأشد المختلفين معه، كان ديمقراطيا صافى القلب والعقل، وكان يدرك تماما أن الحوار والمناقشة والأخذ والرد هى الوسائل الصحيحة للتعامل الفكرى بين الناس، وهى وحدها التى تحفظ كرامة العقل الانسانى وتعبّر عن هذه الكرامة. لقد كان مندور- فى كلمات موجزة- من أجمل وأعمق وأعنى الشخصيات التى عرفتها فى حياتى.

سألت مندور بعد أن عاد الى طبعه الهادئ السمع: ولماذا يادكتور تقرر منعك من السفر؟ وأجاب مندور: «أنه يوسف السباعى لقد كتبت عنه كما تعلم منذ فترة مقالا أنقذ فيه روايته «طريق العودة» وهى الرواية التى كتبها عن حرب ١٩٤٨ فى فلسطين، وفى مقالى كشفت مافى الرواية من ضعف فنى وفكرى وسياسى ، ولابد أن يعاقبنى يوسف السباعى بالطريقة التى تعود أن يعاقب بها كل من يتعرضون لأدبه بالنقد».

وكان مايقوله مندور صحيحا.. فقد نشر مقاله النقدى عن رواية «طريق العودة» فى جريدة «الشعب» التى كان يصدرها صلاح سالم فى تلك الايام، وكان مقال مندور قويا ومقتنا، وقد ترك صدى واسعا فى الحياة الأدبية، مما أغضب السباعى، وبدلا من أن يدافع عن نفسه لجأ الى أسلوبه التقليدى فى عقاب مندور عن طريق أجهزة الأمن!

على أن يوسف السباعى لم يكن يستطيع أن يقف فى وجه شخصية فكرية ووطنية بارزة مثل مندور، دون أن يكون هناك مايساعده على ذلك، وقد كان هناك بالفعل عامل ساعد السباعى على أن يفترس مندور فى تلك الايام، وهذا العامل هو موقف ثورة ٢٣ يوليو من المثقفين الذين برزوا فى مصر قبل قيام الثورة، وخاصة الذين ارتبطوا بالحركة الوطنية، وكانت صفحتهم بيضاء ناصعة، فبدلا من أن تسعى الثورة فى سنواتها الأولى لكسب هذه العناصر وضماها الى صف الثورة، كانت الثورة على العكس تعاملهم بخوف وحذر وعدم ثقة وشك كبير، وكان مندور فى مقدمة هؤلاء الذين كانت الثورة تخشاهم، فقد كان مندور وفديا، وكان الوفد فى مقدمة القوى السياسية الكبرى التى أرادت الثورة أن تتخلص منها حتى تتمكن رجالها من العمل بحرية ، وحتى تخلو الساحة أمامهم لتنفيذ أفكارهم دون أن يعوقهم عائق أو يسعى الى مشاركتهم فى السلطة والرأى شريك قوى آخر مثل حزب الوفد.

ولقد كان موقف الثورة من المثقفين الوطنيين البارزين فى سنواتها الأولى خسارة كبرى

للحركة الوطنية، وخسارة كبرى للثورة نفسها، حيث فقدت الثورة الكثير بشكها فى هؤلاء المثقفين وعدم ثقتها وإتاحة الفرصة لأعدائهم «من أمثال يوسف السباعى» حتى يبالغوا فى الإساءة اليهم ووضع العقبات فى طريقهم، وحتى تغلوا الساحة ويصبح المجال واسعا وفسيحا للسباعى ولئن يختارهم ويفرضهم على الحياة الثقافية ويدفعهم الى الامام من أصدقائه وأعوانه.

لقد كان هذا الموقف أحد الأخطاء الأساسية لثورة ٢٣ يوليو الوطنية، وخاصة فى المرحلة الأولى من تاريخها، وكان مندور أحد الضحايا البارزين لهذا الخطأ وظل حتى وفاته يعانى من مواقف مشابهة للموقف الذى تعرض له عندما دعى لزيارة الكويت والاشتراك فى المؤتمر الثانى للأدباء العرب فوجد نفسه ممنوعا من السفر، حتى مات ولديه إحساس بالمرارة والقهر فى مايو سنة ١٩٦٥، وكان آخر قرار تعرض له من هذا النوع هو قرار فصله من جريدة الجمهورية فى صيف ١٩٦٤، أى قبل وفاته بأقل من عام، ولعل عقدة العسكريين «المريّة فى نفس مندور» التى دفعتها الى توجيه ابنه «ماجد» الى أن يكون ضابطا فى الجيش المصرى، وقد أصبح ماجد بالفعل من ألع الضباط المصريين، واشترك فى حرب ١٩٧٣، وتشاء الأقدار أن يموت «ماجد مندور» سنة ١٩٨١ - فيما أذكر- فى حادثة انفجار طائرة الفريق أحمد بدوى وزير الحربية فى ذلك الحين مع عدد آخر من ألع ضباط الجيش المصرى. ولو أن مندور كان ما يزال حيا عند مصرع ابنه ماجد لتضى عليه هذا الحادث الأليم، فقد كان مندور شديد التعلق بأبنائه، وكان يحبهم حبا قويا نادرا، ولاشك أن هؤلاء الأبناء كانوا مصدر السعادة والعزاء بالنسبة له فى كل المحن التى تعرض لها وعانى منها أشد المعاناة:

وبعد وفاة مندور لم يلتفت أحد الى تكريمه بما يستحق، فليس فى القاهرة ولا غيرها شارع يحمل اسم مندور، وليس فى كليات الآداب أو الاعلام مدرج واحد يحمل اسمه، ولا أعلم أن أكاديمية الفنون قد وضعت اسمه على أحد مدرجات معاهدها العديدة، رغم أن مندور قد خدم الدراسات الأدبية والاعلامية والنقدية خدمات نادرة عظيمة القيمة والأهمية.

ولن أنسى ماحيتت مشهد مندور العظيم وهو يبكى ويشد شعر رأسه الأبيض. ولن أنسى احساسى العميق فى ذلك اليوم بأن الثورة قد خلقت فجوة لا مبرر لها بيننا وبين كثير من المثقفين الوطنيين، ولم تقع الحسارة على هؤلاء المثقفين وحدهم، بل كانت الحسارة للثورة نفسها، فقد خسرت الثورة بهذا الموقف قوة مستتيرة وفعالة ومجربة كان يمكن أن تجنبها الكثير من المتاعب والأخطاء، وكان يمكن أن تساعد الثورة على أن تضى بسفينة الوطن كله فى طريق أكثر أمانا وسلامة.

ولقد كان من الأجدى على الثورة أن تعمل بحديث نبينا الكريم والذي قال فيه للمسلمين الأوائل:

« خياركم فى الجاهلية خياركم فى الاسلام » وكان المفروض على الثورة أن تعمل بماقاله أحد الزعماء المعاصرين من « ضرورة بناء المجتمع الجديد بالطوب المتبقى من المجتمع القديم » ولكن الثورة وخاصة فى سنواتها الأولى أبعدت الكثيرين ممن كانوا « أخيارا » قبل قيام الثورة، كما استغنت عن الكثير من الطوب الصالح المتبقى من المجتمع القديم.

ولقد كان المستفيد من هذه الفجوة بين الثورة والمثقفين هم من عملوا منذ البداية على خلقها وتوسيعها لكى ينفردوا بثقة السلطة ويستفيدوا منها بغير منافس أو شريك.

يبقى بعد ذلك سؤال أخير هو : هل نجحت المساعى التى بذلتها لسحب قرار منع السفر الى الكويت بالنسبة لمندور؟ وفى ظنى - اذا لم تخنى الذاكرة - أن هذه المساعى قد نجحت بعد مجهود كبير شاق، وأن مندور قد شارك فى مؤتمر الأدباء العرب الثانى على غير ارادة يوسف السباعى. رغم أن مشاركة مندور فى هذا المؤتمر لم تمنعه من التعرض لمتابعب أخرى عديدة من هذا النوع بعد ذلك ولم تشف نفسه الكريمة من الشعور بالمرارة وعدم الانصاف حتى النهاية.

« إن الحل الطبيعى لمشكلة الفقر فى البلاد سيحتاج بلا ريب الى استغلال أتم لمصادر ثروتنا وتنمية انتاجنا العام، ولكنه أيضا متعلق أشد التعلق بمشكلة التوزيع، ولهذا لانستطيع إلا أن تؤيد الاقتراح الذى تقدم به الشيخ المحترم محمد خطاب الى المجلس لوضع حد أعلى، كما أننا مازلنا نطالب باقمام تشريعات العمال والفلاحين بوضع حد أدنى لأجورهم وتنظيم وسائل التأمينات الاجتماعية التى تقيهم شر التعطل والشيخوخة والمرض وذلك الاحسان »

مندور: «الولد المصرى» ١٩٤٥/٤/١١

نحوالات ناقد

د. جابر عصفور

(١)

كان محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥) تلميذا لجليل الليبراليين الكبار، أحمد لطفي السيد وطه حسين وهيكمل والعقاد وأحمد ضيف، وجهه طه حسين على وجه الخصوص إلى دراسته الأدب العربي وهو طالب في الجامعة، وأرسله في بعثة للحصول على درجة الدكتوراه بعد أن تخرج من قسم اللغة العربية عام ١٩٢٩ (وكان ترتيبه الأول) ومن كلية الحقوق في العام اللاحق ١٩٣٠. ولكن مندور سرعان ما اختط لنفسه طريقا مغايرا لطريق أساتذته، بسبب تكوينه المختلف الذي جمع بين دراسة القانون والآداب، ومعاينه من تحولات المجتمع المصري، وتحولات الغرب الأوربي الذي أخذ يشهد اخلاص الليبرالية بعد الأزمة العالمية الطاحنة (١٩٣٠). وفي فرنسا التي ذهب إليها بعد تخرجه، أخذ يعاين التناقضات الاجتماعية الحادة بين الرأسمالية الحاكمة والطبقة العمالية، وما ترتب على ذلك من تكوين الجبهة الشعبية (١٩٣٦) التي ضمت الراديكاليين والحزبين الشيوعى والاشتراكي وممثلين من اتحادات العمال، ورأى بعينه الشبان الاشتراكيين يصيحون في سنة ١٩٣٦ و١٩٣٧ مطالبين بسقوط «المائة أسرة» التي كان الشعب الفرنسي يتهمها بامتلاك كل الثروة القومية.

وكما تحمس مندور لحكومة ليون بلوم الاصلاحية التي حاولت التوسط بين اليمين واليسار، تحمس بوجه عام لمفكرى البرجوازية في القرن التاسع عشر الذين قردوا على الديمقراطية الليبرالية وجنحوا إلى الاشتراكية المعتدلة التي تقوم على تدخل الدولة في الاقتصاد مع المحافظة على الملكية الخاصة، وفي هذا الاطار خص مندور برودون (١٨٠٩-١٨٦٥) بمكانة خاصة، لانه وجد

فيه نموذجاً للتوسطات التوفيقية ذات الطابع الإصلاحى الذى كان - وظل - يحلم به، والذي جعله نافراً من اليمين الذى رآه فى مصر وفرنسا ومن الاتجاهات الراديكالية ليسار فى وقت واحد، فبرودون الذى نظر الى تاريخ المجتمع على أنه صراع الأفكار، كان يهاجم الملكية التى تفرض تحكم انسان فى آخر، او استغلال من يملك لمن لا يملك، وهو صاحب القول المأثور «الملكية سرقة» وفى الوقت نفسه كان يرفض الشيوعية ويؤكد حق الفرد فى الاستقلال وفى الملكية الخاصة اللازمة لذلك ماظلت بعيدة عن الاستغلال. وقد أكد برودون هذه الأفكار فى كتابه عن الملكية الذى نشره عام ١٨٤٠ والذى ترك أثره فى فكر مندور الذى لا بد أن يكون قد أطلع على كتاب برودون. الفانى «فلسفة الفقر» الذى صدر عام ١٨٤٦ والذى رد عليه ماركس بكتابه الشهير «فقر الفلسفة» ١٨٤٧

هذه المؤثرات الفكرية، فى باريس، كانت مختلفة عن المؤثرات التى تركت أثرها فى الجيل الليبرالى السابق من زوار باريس، هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم، من أبناء الجيل الذى ظل محافظاً على المعتقدات الليبرالية دون تأثر يذكر بأزمته العالمية فى أوروبا أو أزمته المحلية فى مصر. أما بالنسبة لمندور فقد كان الوضع مختلفاً، بسبب تغير المشهد الفكرى ومغاية وعيه الاجتماعى الذى تكامل بمادرسه من مذاهب الاقتصاد وفلسفته والنظم الضريبية والتشريعات المالية، وذلك ضمن دراسته التى حصل بها على دبلوم القانون والاقتصاد السياسى من باريس، كنوع من الاستمرار لدراساته القانونية فى مصر.

وإذا كانت حماسة مندور لأفكار برودون الإصلاحية استجابة معلنة لنزعة توفيقية إصلاحية، تتوافق مع وعيه الاجتماعى وموقعه الطبقي وتراثه الفكرى، فإن هذه الحماسة نفسها كانت استجابة للأوضاع التى تربت على الأزمة الطاحنة التى شهدتها المجتمع الأوروبى فى الثلاثينيات، والتى كان لها انعكاسها الخاص فى فرنسا، وما أدى اليه ذلك من انقسام القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة، على مستوى اليمين المدافع عن الاحتكارات الرأسمالية الذى جنح الى الفاشية والحرب، وعلى مستوى اليسار الذى جنح الى تكوين جبهة تتحد فيها كل القوى الديمقراطية ضد الفاشية والحرب، وأخيراً على مستوى الوسط الذى انحاز اليه مندور، والذى ينادى بالديمقراطية الاجتماعية، بوصفها تركيبة تتجاوز تناقض اليمين واليسار، وتحتفظ لشعار الحرية الفردية بكثير من مضمونه البرجوازى، وتضيف اليه مبدأ الاقتصاد الموجه او الدعوة لتدخل الدولة للحد من الرأسمالية المطلقة.

هذه الديمقراطية الاجتماعية كانت خلاصة الاختيار الفكرى الذى تحدّد به موقف مندور السياسى، بعد تسع سنوات فى فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩) حصل خلالها على ليسانس الآداب واللغات اليونانية القديمة، ودبلوم القانون والاقتصاد والسياسى، وقام بدراسة ايقاع الشعر العربى فى معهد الأصوات، حيث درس أصوات اللغة العربية دراسة معملية، وقام ببحث عن موسيقى



الشعر العربى وأوزانه مسجلة ومقاسة بالكيموجراف، مع التطبيق على أربعة بحور عربية هى: الطويل والكامل والوافر والرجز، واستخلص نتائج كبيرة عن موسيقى الشعر العربى وعلمه وزخافات وما يحدث عند انشاده. وكانت غيوم الحرب العالمية الثانية قد أخذت تتكاثف فأثر مندور العودة من باريس فى يوليو ١٩٣٩، والحصول على درجة الدكتوراة من القاهرة وبالفعل حصل عليها عام ١٩٤٣ بأشراف أحمد أمين فى موضوع «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى» الذى أصبح عنوانه «النقد المنهجى عند العرب» فى الطبعة الأولى من الرسالة- الكتاب عام ١٩٤٨.

وأذا كان الاختيار السياسى لمندور هو مذهب الديمقراطية الاجتماعية الذى يتوسط ما بين اليمين واليسار، فإن الاختيار الأدبى كان موازيا للاختيار السياسى ومتجاوبا معه، بالمعنى الذى جعل مندور مدركا أقول «الأنا» الرومانسية فى الأدب، انتهت اليه من هشاشة عاطفية ووعى متفلق على الذات، لقد تعلم أن أشباح العبقرية قد أقلت، وأن الرومانسية لم تعد تخلق أعمالا ممتازة، وأن أسطورة الطفل المدلل، الكائن الشبيه بالآلهة الذى يتأبى على المقاييس البشرية العامة قد ذبلت، ويقدر ما استمع - مرهفا - الى صرخة جورج ديهاصل: «أيها الشبان، افتحوا النوافذ وأطردوا الأشباح» فانه أدرك أن الأدب نقد للحياة، ومراجعة للواقع وفهم له، وانه تصوير للمألوف فى صورة يمكن أن تعيش بفضل صياغتها، لأنها خلق لنماذج بشرية يمكن أن نحمد أنفسنا فيها. وإذا كان واجب الفنان أن يكون شاهدا على عصره، فانه يجب عليه أن يؤدى الشهادة، عندما تهز العالم أحداثا جسيمة، بوصفه واحدا ممن يستطيعون الحكم على تلك الأحداث، إما لأنهم شاهدوها، أو لأن لديهم عنها بعض المعلومات، أو لما يعثته فيهم من النفور والسخط. وأحسب أن

هذا الفهم هو الذى جذب مندور الى ديهامل، رغم أنه كان محسوباً على أحزاب اليمين
الاستقراطية النزعة، وجعله يترجم كتابه «دفاع عن الأدب» عام ١٩٤٢، ويشيد- فى المقدمة-
بقدرته على الجمع بين المثالية والواقعية، ويحتفى احتفاءً خاصاً بعباراته التى تقول:

«يلوح لى أن الرجل الذى يقبل الحياة يستطيع أن يكون شاعراً على نحو
الزمن وأكثر استمرراً، وهو لاشك واجد فى كل حدث من أحداث حياته
موضوعاً، وفى كل لحظة من لحظاتها إيقاعاً، وأكثر الشعراء إخلاصاً لواجبهم
اليومى قد برهنوا على أنه باستطاعتهم أن يغيروا معالم الأشياء العادية
التي يفكرون فيها دون أن يتوانوا عن أداء عملهم الذى تعهدوا به، وهم
بذلك لا يفرون من الواقع بل يفرون الى قلبه».

هذا الاحتفاء بجودج ديهامل لا يوازيه سوى الاحتفاء بجوستاف لانسون (١٨٥٧-١٩٣٤)
الذى توفى قبل أن تتاح الفرصة للاتقاء به أو التلمذ المباشر عليه، ولكن مندور درس كتبه
وأدرك تأثيره من خلال تلامذته فى السربون، فتعلم أن النقد الأدبى لابد أن يقوم على الدراسة
المثنية للحقائق المحيطة بتولد العمل، والدراسة المثنية لتسيج هذا العمل وعلاقاته اللغوية، على
نحو يسهم فى تشكيل ذوق القارئ وفهمه، ويحدد المكانة التى يشغلها هذا العمل فى التاريخ
الأدبى، ولا ينكر لانسون العناصر الذاتية فى النقد، أو الانطباع الشخصى الذى يأتى من
الاحتكاك المباشر بالأعمال الأدبية، والذى ظل مندور يلح عليه طوال حياته بوصفه المرحلة الأولى
فى كل نقد، ولكنه يدمج العناصر الذاتية فيما يسميه «الذوق التاريخى» الذى يقوم على المعرفة
الواسعة بالأنظمة الأدبية من ناحية، والسباق التاريخى لهذه الأنظمة من ناحية ثانية.

ولقد تعلم مندور من لانسون- بالمثل- أن غاية النقد هى إدراك العلاقات التى تكوّن العمل
الأدبى، والتى تكشف فى الوقت نفسه عن مثل أعلى أو منحى فى الصياغة، ثم ربط هذين
الآخرين بروح الأدب وحياة الجماعة، فالأصل فى الأدب هو العلاقة بين الأدب والحياة، ويؤدى
ذلك الى اكتشاف الخصائص المميزة، وتحديد أصالة الأفراد، ويصبح النقد «فن تمييز الأساليب
وتذوق كل شاعر أو كاتب بنسبة ما فى ذلك الأسلوب من كمال». وكما ترجم مندور دفاع جودج
ديهامل عن الأدب فإنه ترجم الكتيب المهم الذى نشره لانسون عن «منهج البحث فى الأدب» عام
١٩٤٦، ليكون دليلاً للبحث الأدبى فى الجامعات المصرية الى أيامنا هذه، وذلك قبل ستة عشر
عاماً من ترجمة المرحوم محمود قاسم لكتاب لانسون الكبير عن «تاريخ الأدب الفرنسى» عام
١٩٦٢.

ومن نافلة القول الإشارة الى أن هذه التأثيرات تأثرت وسطية حتى على مستوى الأدب،
فالمناهج التاريخى الذى يطرحه لانسون منهج معتدل يقوم على الموازنة بين الذوق الشخصى
والحقائق المتعينة التى تتضمنها الأعمال الأدبية أو تشير إليها، وهو منهج ينادى بالأمانة

الاخلاقية ويفترض امكان الحياد ازاء الموضوع. وجورج ديهامل يمينى معتدل، لايشبه نقيضه أندريه مالرو الذى ولد بعده بسبعة عشر عاما (١٩٠١) والذى أصدر أهم رواياته قبل أن يغادر مندور باريس، أو لوفيفر الذى ولد فى العام نفسه الذى وله فيه مالرو، أو بول إيليوار (١٨٩٥-١٩٥٢) أو حتى سارتر الذى كان قد نشر «الغثيان» قبل سنة واحدة من عودة مندور الى مصر، فمن تأثر بهم مندور- على مستوى الأدب- هم المعتدلون، أهل الوسط والاكاديميون الذين يسكنون بالعصا من وسطها ليؤكدوا حرية الفرد وحضور المجتمع، ويوازنوا بين الذاتى والموضوعى، فى تركيبة اصلاحية، كانت هى الأساس الذى انطلق منه مندور فى التعامل مع واقع المجتمع المصرى بعد عودته.

(٢)

كانت عودة مندور الى مصر فى يوليو ١٩٣٩ أى بعد عشرين عاما على وجه التحديد من عودة استاذة طه حسين من فرنسا. وكانت الصورة التى يواجهها مختلفة على المستوى السياسى العام والمستوى الأدبى الخاص، فى سياق كانت الحرب العالمية الثانية تفتتح تحولاته. أما على المستوى السياسى فقد رأى مندور بنفسه- فيما يقول لويس عوض بحق- بدايات افلاس الديمقراطية الليبرالية الذى بدأ يتكشف منذ معاهدة ١٩٣٦، حيث وجدت الأحزاب المصرية نفسها فى العراء أمام الشعب المصرى دون قضية وطنية ودون مسألة مصرية، مجردة من كل برنامج اجتماعى واضح يبرر بقاءها. وكذلك رأى مندور بدايات الثورة على الديمقراطية الليبرالية، وهى الفلسفة الرسمية للدولة بحكم دستور ١٩٢٣، تتبلور فى أقصى اليمين فى صور متعددة أهمها حكم الصفة أو حكم المستبد العادل الذى كان يمثله على ماهر وبطانته، والفرق الفاشية النازية السافرة التى تجهمرت حول جماعات عباس حليم ومصر الغداة وعامة أنصار الشمولية المدنية، ثم فرق الشمولية الدينية التى تجهمرت حول الإخوان المسلمين. أما فى اليسار فقد تبلورت الثورة على الديمقراطية الليبرالية فى الجماعات الماركسية المتعددة كجماعة الحزب والحرية والاتحاد الديمقراطى والنواذى الماركسية المختلفة التى كانت تظهر احداها تلو الأخرى كجمعية نشر الثقافة الحديثة ودار الأبحاث العلمية .. الخ.

تلك كانت عبارات لويس عوض صديق مندور الحميم منذ سنوات باريس. كتبها بعد موته عام ١٩٦٥ فى مقال لم ينشر فى حينه بعنوان «الاصلاحي الكبير». وكان يصف المشهد السياسى الذى واجهه مندور بعد عودته من فرنسا عام ١٩٣٩ وواجهه هو بالمثل بعد عودته من المهجرات. عام ١٩٤٠ وكتب عنه تفصيلا فى تقديمه الحاسم لروايته «العنقاء» وإذا كان لويس عوض قد استغرقته نزعة الاشتراكية الديمقراطية التى حددت علاقاته بمجموعات الماركسيين المصريين الذين هاجم نظريتهم فى العنف من خلال الأمثلة التى تجسدها شخصية حسن مفتاح، فان محمد مندور وجد فى نزعة الديمقراطية الاجتماعية مايصل بينه والتنويريين الليبراليين من أساتذته، بالمعنى

الذى جعله يتصور مهمته النقدية بوصفها تطويرا متقدما لجهد هؤلاء الاساتذة الذين استسلموا لضغط الهيئة الاجتماعية- كما يقول فى مقدمة «فى الميزان الحديد» (١٩٤٤). ولكن اذا كانت الديمقراطية الاجتماعية وصلته بالليبراليين ليكمل مسيرتهم الناقصة فإنها باعدت بينه ومتطرفي اليمين من أنصار الشمولية الدينية الى الابد. وفى الوقت نفسه، ميزته عن التجمعات الماركسية الخالصة دون أن توقعه فى تضاد جذرى معها أو مع دعاة الديمقراطية الليبرالية، فظل بين هذه وتلك، يحاول الجمع بينهما فى مركب ينطوى على جوانب منهما معا، على نحو ما يصور فى مقال- البيان الذى كتبه بعنوان «الثقافة والديمقراطية الاجتماعية» ونشره فى مجلة الثقافة عام ١٩٤٣.

فى هذا المقال، يرفض مندور الديمقراطية الحرة «لأننا لانرى مفرأ فى ظروفنا الحاضرة من دعوة الدولة الى التدخل فى كافة مظاهر الحياة» ويرفض الاشتراكية الماركسية اللينينية «لأننا نكروه وسائلها ونخشى طغيانها، ونعتقد أن استفحالها الآن قد يشل حركتنا الصناعية التى لانرى علاجاً لمشكلة الفقر عندنا من غيرها». وينتهى الى الدعوة الصريحة الى مذهب الذى يتمشى مع آراء العقلاء: *

«وهذا المذهب هو مذهب الديمقراطية الاجتماعية. ننادى بالديمقراطية لأننا نعتز بالفرد وبحرية الفرد وبكرامة الفرد ونحن نريد تلك الديمقراطية اجتماعية لتحقيق عدلا اجتماعيا. وهذا العدل لن يكون بغير تدخل الدولة. وهذا التدخل لن يكون بغير تشريع، والتشريع تصدره الأمة».

أما على المستوى الأدبى فقد كان المشهد كالتالى: خفت صوت الشعر الاحيائى بوفاة قطبيه الكبيرين حافظ وشوقى عام ١٩٣٢، ولم يبق منه سوى انفس واهنة لدى الجارم ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم. وسيطرت الأصوات التى بشرت بالرومانسية (مطران والعقاد والمازنى وشكرى)، وبدأت أصوات رومانسية خالصة فى الظهور والتأثير (أحمد زكى أبرشادى، على طه، ابراهيم ناجى، الشابى). و طرحت المدرسة المهجرية ثمارها المتميزة فى الشعر الذى وجد فيه مندور ضالته. وبدأ المسرح يدخل دورة الحضور بعد أن تراكت جهود الرواد، وتأسس معهد الفنون المسرحية (١٩٣١) والفرقة القومية للتمثيل (١٩٣٥). وفزع توفيق الحكيم من كتابة شهر زاد (١٩٣٣) وأهل الكهف (١٩٣٤) ونهر الجنون وبراكسا (١٩٣٥). واكتملت صورة الرواية بعد جهود هيكل وعيسى عبيد ومحمود تيمور ما أضافه طه حسين فى الأيام (١٩٢٩) وأديب (١٩٣٥) والمازنى فى ابراهيم الكاتب (١٩٣١) وتوفيق الحكيم فى عودة الروح (١٩٣٣) ويومييات نائب فى الأرياف (١٩٣٢) وعصفور من الشرق (١٩٣٨) وأخيرا العقاد الذى كتب سارة (١٩٣٨). وفى الوقت نفسه، تواصلت طرائق جديدة فى نقد الشعر الحديث وقرائة الشعر لتقدم. وأخذ نقد الرواية ونقد المسرح يفوز حضورهما الى جانب نقد الشعر.



وإذا كان المشهد قد صار أكثر تعقيدا مما كان عليه قبل سفر مندور فإنه أخذ يفرض أوضاعا نقدية جديدة، ويبرر الحاجة الى وجود «ميزان جديد»، فالاحتجاجات الشعرية الغالبة، والجديدة، كانت تتطلب مراجعة المفاهيم الرومانسية للشعر، خصوصا بعد أن غربت شمس الشعر الاحيائي ولم يعد محلا للجدل أو الخلاف. وكانت الأنواع الأدبية الجديدة، كال مسرح والقصة، تفرض تأسيسا وتطويرا للنقد الخاص بها. باختصار، هذا المشهد الجديد نفسه فى حاجة إلى مراجعة، بعد أن انتهت المعركة مع القديم، وتولى خصوم القديم قيادة التيارات الفاعلة فى هذا المشهد الجديد.

من هذا المنظور، كتب مندور سلسلة المقالات التى أصبحت كتابا بعنوان «فى الميزان الجديد» (صدر عام ١٩٤٤). وهو يبدأ الكتاب بقوله إن الناظر فى أدبنا الحديث يلحظ أن الجيل السابق (طه حسين والعقاد وغيرهما) قد نجح فى شىء وأخفق فى أشياء، وأن على الجيل الحالى - جيل مندور - أن يلتقط الأسلحة التى ألقاها السابقون، ويضيف إليها اسلحة جديدة، فالتقد لا بد أن يسهم فى توجيه الأدب، والأدب - بدوره - لا بد أن يسهم - مثل النقد - فى مراجعة القيم وتفنيد باطلها من صحتها. ولكن إلى من يتجه الميزان الجديد؟ وما المادة الابداعية التى يزن بها؟ إنها ليست المادة القديمة التى انقضت بانقضاء عصر الاحياء، فمندور ليس فى خصوصة نقدية مع هؤلاء الذين انتهت أروهم فى المشهد الذى يواجهه، ومعركته - منذ الآن - مع جيل الليبراليين السابق عليه، من فيهم أساتذته الذين يستحق انتمازهم المراجعة، بالمعنى الذى يفرضه التجاوز الفكرى فى عصر مندور، والذى يفرضه التجاوز الفرويدى الخاص بالعلاقة بين الابن والاب، فالميزان الجديد ميزان يقوم بمعايرة على أسس موضوعية وذاتية، محققا أول تجليات الذوق التاريخى الذى أشار

لانسون ممترجا بالذوق الفردى أو التأثيرية التى لم يتخل عنها مندور قط.

ذلك هو السبب الذى جعل فصول «فى الميزان الجديد» تتجه مباشرة إلى أدب طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وبشر فارس وعلى محمود طه ومنى خانيلى نعيمة ونسيب عريضة والعقاد وسيد قطب وغيرهم، لتكشف عن كيفية استخدام الأساطير فى الأدب، ومشاكلة الواقع فى القصة، والأدب المهemos الذى وجده مندور متجسدا فى شعر المهجر، وبقدر ماترتفع كفة أدباء المهجر فى الميزان الجديد، تهبط الكفة بأدب العقاد (جورجياس المصرى) وتلميذه سيد قطب، وتظل تهبط مع رواية دعاء الكروان لطله حسين لأنها تخلو من مشاكلة الواقع بسبب طغيان المؤلف على شخصياته، وتحجر أسلوبيه، وتهبط مع أعمال توفيق الحكيم لأنها أدب ذهنى لاتشبع فيه الحياة.

هذا التوجه النقدى إلى جبل الليبراليين يوازيه اتساع فى المنظور النقدى، بالمعنى الذى يجعل النقد التطبيقى ثلاثى الأبعاد منذ البداية، فهناك الشعر وهو الفن العربى القديم، والمسرح والقصة بوصفهما فنين جديدين (وافدين؟)، هذه الملاحظة نفسها تكشف عن تغير علاقة الناقد بالأنواع الأدبية بالقىاس إلى الجيل السابق، فأغلب انتاج طه حسين والعقاد والمازنى بدور حول الشعر الذى ظل فن العربىة الأول، أما مندور وجيله فالأمر مختلف لتغير تراتب الأنواع الأدبية، وتغير علاقاتها فى المشهد الأدبى، وتغير منظور الناقد إليها فى آن.

وإذا كان النقد التطبيقى الذى تناول به مندور الشعر يختلف عن النقد التطبيقى لأساتذته فإن ذلك يرجع إلى محاولته الحد من تضخم الذات الشاعرة فى المشهد الشعرى الذى واجهه، وإعادة التوازن للمترقدين هذه الذات وموضوعها فى الإبداع. وبقدر ماكان يحاول فهم حركة الفرد فهما متوازنا من حيث علاقته بالجماعة، على المستوى السياسى الاجتماعى، فإنه حاول فهم حركة الشاعر فهما متوازنا من حيث علاقاتها بالحياة. ولذلك رفض أدب الأبراج العاجية الذى دعا إليه توفيق الحكيم، ورفض الميوعة العاطفية للشاعر الرومانسى، مؤكدا أن الإحساس المسرف كالعاطفية المفرطة خلىق بأن يصرف النفس عما تقرأ. ولقد رفض مفهوم الإلهام، وأكد أن الشعر صنعة، وأنه ليس بصحيح أن الشاعر يغرد بالفطرة كالعصفور، فلايد إلى جانب الهوية النفسية من اتقان أصول الكتابة. أضف إلى ذلك أن الشاعر لا يكتب ليفرغ مافى نفسه على نفسه أو على الآخرين وإنما ليعين كل نفس على الوعى بمكنونها، فالشعر- فى النهاية- نقد للحياة من حيث هو فهم لها وكشف لأسرارها.

ولقد بلور ذلك كله فى مفهوم «الهمس»، ذلك المصطلح الذى جعله معيارا جديدا للقيمة، فهو- أى الهمس- تقيض طغيان الذات أو ضعفها، لأن الشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه، وهو تقيض الخطابة التى تغلب على الشعر فتبعده عن النفس،

ومعناه ليس مرادفاً للارتجال لأنه احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام لتلك العناصر في تحريك النفس، وليس معناه قصر الشعر- أو الأدب- على المشاعر الشخصية، فالأديب يحدّثك عن أي شيء يهمس به فيشيرك حتى لو كان موضوع حديثه ملابسات لا تهمك إليك بصفة.

بهذا المعنى، كان الهمس تجاوزاً للفهم الرومانس التقليدي للشعر، ونفياً لبقايا الفهم الإحيائي (الخطابي)، وتأسيساً لفهم جديد، يؤكد صورة غير متعالية للشاعر الذي يعيش مع الناس، ولا يفر من الواقع بل يفر إلى قلبه، في فعل ابداعى هو تصوير للمألوف وجمع لعناصره في صور خلاقة، تبقى بفضل صياغتها الفنية، ويفضل ما تنطوى عليه من غاذج بشرية تجد فيها أنفستا.

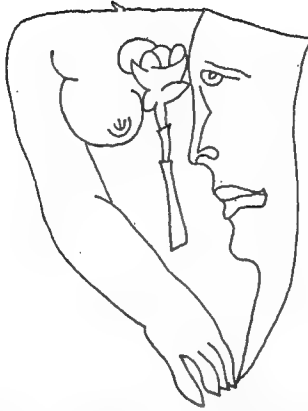
فى هذا الإطار، نفهم الدوافع التي كانت وراء الكتاب الثانى الذى أصدره مندور فى العام نفسه الذى أصدر فيه الميزان الجديد، أعنى «غاذج بشرية» (١٩٤٤) الذى ينصب- تحديداً- على تحليل الشخصيات النموذجية فى الأدب العالمى (مع استثناء واحد هو الحديث عن «إبراهيم الكاتب» الذى كان أراحا صاكرا بالحديث عن «البرجوازي الصغير» أحمد عاكف» و «جانين مونترو» فى الخمسينيات). هنا، يعرض مندور لشخصيات نموذجية (لأنها تحقق مثلاً أعلى على مستوى القيمة الأخلاقية/ الاجتماعية) مثل فيجارو وفاوست وهاملت والمملك لير والسست والأستاذ بتلان فى المسرح، أو دون كيخوته وجوليان سوريل وراستيناك والأبله فى القصة، أو أوليس فى الملحمة الهوميرية أوبيا تريس فى كوميديا دانتي. وما يحرك مندور- دائماً- فى اكتشاف مكونات النموذج وإعادة تركيبه هو الخصائص الانسانية الخاصة التى تجعله قريباً ونائباً عنا فى آن، والتى تجعل للنموذج معنى يفقد به مثلاً أعلى ينطوى على بعدين تعليميين، البعد الفنى الذى يجعله مثلاً يلهم الأديب العربى فى صياغة المسرح أو القصة، والبعد الأخلاقى الذى يجعل من النموذج قدوة على مستوى القيمة، إنهما البعدان اللذان جعلنا الناقد يستخلص من حياة فاوست معنى مؤداه «أن علينا أن ندأب ما استطعنا فى سبيل المثل العليا. وسيان بعد ذلك أصبنا نجاحاً أم أخفاقاً فالجهاد نبيل فى ذاته». وهما البعدان اللذان يجعلان من فيجارو أنموذجاً بشرياً خالداً لأبناء الشعب الذين لا يظلمون من كبرياتهم ظلم ولا يعوزهم سلاح، فهو رمز ثورة مجيدة حورت البشر من القيود، وفتحت أمامهم آفاق الحرية واحترام الإنسان لأخيه الإنسان. وهو روح خالدة لأنه رمز للشعب «ذلك الشعب الحامل الذكر المهضوم الحق، ذلك الشعب الذى لا يريد أن يستجدي أحداً، وإنما يطالب بحقوق لا يد أن ينالها يوماً، ذلك الشعب الذى يشكو من نظام فاسد لا بد أن يقيم على أنقاضه نظاماً أصلياً».

هذه اللغة الحماسية (والبعد الأليجورى فيها أوضح من أن أشير إليه) تصل وصلاتاً لافتاً بين الديمقراطية الاجتماعية، من حيث نزوعها إلى العدل الاجتماعى والحرية، وبين الإطار المرجعى للقيمة الأدبية عند مندور، من حيث هو إطار يؤكد الدور الذى يقوم به الأدب، بصياغته الفنية، فى مراجعة القيم الأخلاقية/ الاجتماعية وتفنيد باطلها من صحيحها، بالمعنى الذى يجعل من دارسة الأدب- فيما يقول- المدرسة التى يتخرج منها قادة الرأى فى البلاد.

هذا المعنى يبدو واضحا على نحو متصاعد فى كتاب «فى الأدب والنقد» الذى صدر عام ١٩٤٩، خلاصة للتدريس فى معهد الفنون المسرحية فى عهده الثانى، ونتيجة دخول مندور فى قلب مشكلات المجتمع المصرى. فى هذا الكتاب، يتصاعد تأكيد المعنى الأخلاقى الاجتماعى للأدب، فيؤكد مندور أن الأدب بفطرته يسعى إلى أن يكون ذا أثر فى البشر، وذلك عزاءه الوحيد، ولكنه يظن بطبيعته إلى أن الأثر يكون أعمق كلما كان قصده إلى إحداثه غير مباشر. وهذا فهم يترتب عليه أن الموضوعية فى الأدب شىء -لاستطيعه طبيعة الأدباء، كما لاستطيعه طبيعة الأدب، فكل كاتب لابد أن يحس فى كتابته بعطف أو بغض لموضوع كتابته. ولأمراء فى أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورا كبيرا جدا فى ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية، وذلك عن طريق تعميق الوعى الذى يدفع القارئ الى الفعل، «والذى لاشك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية، قد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن ممن الممكن أن تقوم هذه الحركات».

هذا الفهم للدور الاجتماعى السياسى للكتاب يتحول إلى علامة على تحولات راديكالية نسبيا فى نقد مندور، وهى علامة ترتبط بتعا طفه مع الاشتراكيين فى هجومهم على مذهب «الفن للفن»، فهم- فيما يقول- يريدون أن يتخلوا من الأدب سلاحا للكفاح وتحريك الجماهير، لكي تتخلص من أمراضها الاجتماعية وبخاصة مرض الفقر، وهم لا يطبقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصفوا البرود والرياحين. ولكن هذا التعاطف لا يصل إلى أقصى مداه، فمندور يظل ملتصقا بقواعد الديمقراطية الاجتماعية بضمونها البرجوازي عن الحرية الفردية. وآية ذلك أنه يعود ليشترك مع الاشتراكيين، ويؤكد أنه من الواجب احترام كل نشاط للروح البشرية، فضلا عن أن حاسة الجمال عند الفرد فى حاجة الى التغذية، كما أن إرهاف الحس وتهذيب الذوق كفيلا بأن يرفعا من مستوى البشر وأن يوقظا الاحساس بحقوق الفرد وواجباته. «وليس من المعقول أن يسجن الأدب، والشعر بنوع خاص، فى منطقة الكفاح وأن يتخلى عن كافة وظائفه الأخرى.»

بهذا التكييف، يتصل مندور بدعوى الفن للحياة وينفصل عنها فى آن، فيسلم بالدور الإيجابى للأدب فى الثورات، ولكنه يضع هذا الدور فى علاقة مجاورة تعقله بالوظيفة الجمالية ومبدأ الحرية الفردية، فيحفظ للأدب صياغته الجمالية والدلائب حريته، ويحفظ- فى الوقت نفسه- للديمقراطية الاجتماعية دافعيته التى تؤكد وظيفة اجتماعية ذات طابع أخلاقى، تصل الأدب بالمجتمع دون الزام، وتصل المضمون بصياغته مع الاعلاء من شأن الصياغة على حساب المضمون، فالأدب- فى النهاية- صياغة فنية قبل أن يكون رسالة اعتقادية. ولذلك ظل مندور- فى كتاب فى الأدب والنقد كما فى سوابقه- يؤثر نوع النقد اللغوى، التفسيري، على نوع النقد الاعتقادى، ويحدد الأخير بأنه النقد الذى تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين وذلك لهوى دينى أو وطنى أو عنصرى، ويراه أشد أنواع النقد تعرضا للتجريح. ويحدد



النقد اللغوي بأنه الذي ينبع من مادة الأدب، ومن طبيعته التي ترد القيمة الجمالية إلى الصياغة اللغوية، والتي تجعل من استقلال النقد بمنهج صورة أخرى من استقلال الأدب بموضوعه.

هذا الوعي النقدي الذي يعطى للصياغة الأولية بالقياس إلى المضمون هو الذي جعل النقد التطبيقي لمندور- في سنواته العشر الأولى- يميل إلى إبراز مفارقات الصياغة اللغوية لكل عمل أدبي، وذلك بتبرير مؤداه أن النقد فن تمييز الأساليب الملازمة للنسيج اللغوي للأعمال الأدبية، وأن هذا النقد لا يغدو منهجيا إلا إذا قام على أسس نظرية أو تطبيقية لاتفارق الصياغة اللغوية.

ولكي يكتمل تأصيل هذا الفهم، كان لابد من العودة إلى التراث النقدي عند العرب، لما يحتوى عليه هذا التراث عن منجم لاينفد، في المصطلحات الوصفية أو أدوات التحليل اللغوي، ولما يقوم عليه من جهد يصل الذوق الشخصي بالمعرفة الموضوعية، خصوصا عند ثلاثة من أعلامه فحسب، هم الأمدى وعلى بن عبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر، فالثلاثة أكدوا معنى الذوق الذي يدرك المفارقات الدقيقة للغة الأدب، والثلاثة آمنوا أن جمال الشعر يرجع إلى صياغته أو نظمها، والثلاثة انتهوا إلى أن النقد وضع مستمر للمشاكل، وأن لكل بيت مشكلته التي يجب أن تراها ونصنفها ونحكم فيها. وأخيرا، فإن هؤلاء الثلاثة مثال واضح للذوق المدرب الذي تغدو له الأولوية في الحكم، وفي التفاعل مع النص الأدبي تفاعلا مباشرا لاتوجهه أهواء سابقة، أو نظريات جامدة، تنأى عليها التجربة الادبائية الحية.

وإذا كان مندور ينفر من أمثال قدامة بن جعفر الذى يمثل المنطق الأرسطى وابن قتيبة الذى يمثل النقد الفقهى فإنه كان يرى فى نقادة الثلاثة (الأمضى والجرجاني وعبد القاهر) نموذج النقد الموضوعى/ التائى/ اللغوى/ الجمالى إلى آخر ما شئت من أوصاف تجعل من هؤلاء الثلاثة الأساس التراثى للميزان الجديد، وذلك بالمعنى الذى يجعل من كتاب «النقد المنهجي عند العرب» الذى صدر عام ١٩٤٨ (بعد تطوير أطروحة الدكتوراة التى نوقشت عام ١٩٤٣ وتغيير عنوانها) الفتح القديم لكل من «الميزان الجديد» و «نماذج بشرية» و «فى الأدب والنقد» على السواء.

والحق أن هذه الكتب الثلاثة، بالإضافة إلى النقد المنهجي رابعها، تمثل مربعا نقديا متكاملًا، يغطى الأنواع الأدبية- الشعر والمسرح والقصة- تطبيقًا، ويغطى الأوجه المتعددة للمفاهيم الأدبية نظريًا، ويحدد آليات الناقد وعملياته الاجرائية تأسيسًا، ويشير إلى الأصول التراثية التى يستند إليها تأصيلًا. ويتسع أفق هذا المربع بالترجمة التى تسهم فى تحديد الإطار المرجعى للتذوق بكتاب دفاع عن الأدب (١٩٤٢) والإطار المنهجي بكتاب منهج البحث فى الأدب واللغة (١٩٤٦). وذلك هو حصاد السنوات العشر (١٩٣٩-١٩٤٩) التى عاشها مندور منذ عودته من فرنسا، والتى تلفتنتا باتجاه حركتها الأدبية التى تتصاعد فى الكتاب الأخير (فى الأدب والنقد ١٩٤٩) نحو ربط الأدب بالحياة الاجتماعية، ومن ثم اقتراب الناقد من قلب الحياة السياسية.

(٣)

إن من يتأمل حركة مندور فى التعامل مع الواقع السياسى الاجتماعى فى هذه السنوات العشر التى أعقبت عودته من فرنسا يلحظ أمرًا له أهميته ودلالته، وهو أن هذا «الاصلاحى الكبير»- كما أسماه صديقه لويس عوض- كان يتجه دوماً إلى المواقع المتقدمة فى المجتمع المصرى. صحيح أنه فى بداية حياته النقدية لم يختار أكثر هذه المواقع جذرية، ولكنه على الأقل- تجاوز المواقع التقليدية، وأدرك الخلل الكامن فى التفكير الليبرالى وحاول رآب ما فيه من صدع بالملاححة على تدخل الدولة. وبقدر ما كانت الديمقراطية الاجتماعية تباعد بينه والعناصر التقليدية فى المجتمع المصرى كانت تصله بالمواقع المتقدمة، فضلاً عن أن حركته فى الواقع نفسه، وجدله المستمر مع مؤسساته، كان يشده- فى النهاية- إلى الاتجاهات اليسارية على تنوعها، ويربطها بها على نحو أو آخر. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحسب على الجناح اليسارى للوفد، أو يسجن بتهمة الشيوعية، أو يعمل مع مجموعة من الشيوعيين المصريين فى جريدة واحدة.

لقد عمل رئيساً لتحرير جريدة «الوفد المصرى» المسائية، ابتداءً من فبراير ١٩٤٥، وجعل أحد شعاراتها التى تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار «العدالة الاجتماعية» مدفوعاً- فيما يقول- «بنزعة اصلاحية خالصة كانت تدعونى إلى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقير المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين». هذه النزعة الاصلاحية وربطت بينه

وما عرف- وقتئذ- بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمى، فجتمع حوله- أثناء تولية رئاسة تحرير هذه الجريدة- مجموعة من شباب اليسار من أمثال أحمد رشدى صالح وسعد لبيب ومصطفى منيب وأبو سيف يوسف وإبراهيم نوار. «ومالبت هذه الجريدة أن أصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه، رغم معارضة باشواته» فقد حولها مندور «إلى ما يشبه المنشور اليومى الثورى» ووصل فيها بالمعارضة السياسية إلى أبعد الحدود، وجعل منها «سوط عذاب على الانجليز والسراى وأذنا بهما من الأقليات التى لم يكن لها هم سوى التبرص للحكم ومغائنه».

ومن المؤكد أن كتابات مندور فى «الوفد المصرى» المسائية، وارتباطه بالطليعة الوفدية وتعبيره عنها، واستجابته إلى حركة النضال الوطنى الصاعدة على المستوى الشعبى، ومن ثم اصطداه بالعناصر الاقطاعية والرأسمالية فى الوفد، من المؤكد أن ذلك كله كان يصله بالمجموعات الماركسية التى أدركت أن المدخل الصحيح للنفاذ الى الجماهير يبدأ من داخل الشبكة الوفدية «المائعة والواسعة». ولقد كان ذلك مرقف جماعة «الفجر الجديد» التى تعاربت مع القيادات الطليعية فى الوفد -بغية دفعها إلى الأمام من جهة، ومساعدتها على تمايزها عن القيادة الوفدية التقليدية من جهة أخرى- على ما يشير أحمد صادق سعد فى كتابه «صفحات من اليسار المصرى». وكانت النتيجة العملية لهذا الموقف مساندة مندور «رئيس التحرير» ودعمه بمقالات ودراسات تجعل لشعار «العدالة الاجتماعية» محتوى تقديميا، والترحيب باطراد خطاه الفكرية نحو الاشتراكية، خصوصا فى مقالاته التى كتبها عقب تنظيم اللجنة الوطنية للعمال والطلبة (٢١ فبراير ١٩٤٦)، ولم يكن من قبيل المصادفة- والأمر كذلك- أن ترحب مجلة «الفجر الجديد» (يونيو ١٩٤٦) بمقالات مندور بوصفها «محاولة قيمة» تركز مواقف الوفد «فى نظرية سياسية شعبية عامة» وتدعم شعار العدالة الاجتماعية بإبرازه إلى جانب الشعارين التقليديين للوفد وهما «استقلال وادى النيل» و «الديمقراطية» مما يعنى «توثيق الروابط الكفاحية بين الطبقة العاملة المصرية والمثقفين التقدميين».

ويقدر ما كان ذلك يعنى تقارب مندور مع اليسار المصرى، واتفاقه معه حول مجموعة من القضايا الأساسية، كان يعنى- فى الوقت نفسه- الصدام مع العناصر التقليدية فى الوفد من ناحية، والصدام مع الحكومات غير الوفدية التى تولت الحكم من ناحية ثانية. وكانت النتيجة اغلاق جريدة «الوفد المصرى» المسائية فى الوقت الذى أغلقت فيه «الفجر الجديد» اليسارية، وقبض على مندور وعدد ممن كان يدعمه فى الكتاب فى يوليو ١٩٤٦ ابان حملة صدقى المشهورة لمحاربة الشيوعية.

ولكن اقتراب مندور من اليسار لم يصل به إلى المدى الذى يفصل بينه والوفد نهائيا. لقد ظل يعمل فى جرائده، ويدخل مجلس النواب باسمه عن دائرة السكاكينى، ويتولى عضوية لجنة الشؤون المالية ورئاسة لجنة التربية والتعليم، وظل- مع طليعته- بعيدا عن مركز التأثير

الحقيقي، أى عن قيادة الوفد نفسها. صحيح أن الوفد تبنى شعار «العدالة الاجتماعية» الذى راج بين المثقفين الوفديين وتعلقت به الطليعة الوفدية تعلقا شديدا، وصحيح أن الوفد أقر هذا الشعار طوال وجوده فى المعارضة، ولكن الوجود فى المعارضة شىء، وتولى الحكم شىء آخر. وذلك مالم يدركه مندور الذى ظل يامل- إلى آخر لحظة- فى اصلاح من داخل الوفد، غير مدرك أن «الطليعة الوفدية» هذه لا يمكن أن تكون ذات جدوى ما ظلت بعيدة عن مراكز قيادة الحزب، ومن ثم معزولة عن التأثير فى قواعده العريضة.

ولاشك أن استقالة مندور من الجامعة عام ١٩٤٤ واشتغاله بالحياة السياسية العامة، كان لهما أثر فى تحولاته اللاحقة. فالحصل فى الجامعة قد يمنح الأستاذ الجامعى الفرصة للدرس الهادئ المتزن الذى يقوم على التخصص والتعمق فى مجال دون غيره، ولكن هذا العمل يتطلب على مزلق خطر، يتمثل فى البعد نسبيا عن مشكلات الواقع الحقيقية. ولا خلاص من هذا المزلق إلا بارتباط الجامعة نفسها بمشاكل الواقع، وارتباط الأستاذ الجامعى بالطلائع الفكرية المتقدمة فى هذا الواقع. ويبدو أن مندور أدرك أن البقاء فى الجامعة لن ينجيه من هذا المزلق، فقدم استقالته متعللا بأزمة واهية مع جامعة الاسكندرية التى كان يرأسها أستاذه طه حسين، وخاض غمار الحياة السياسية وحاول أن يوفق بين الناقد الأدبى والمصلح السياسى، تحت صيغة مؤداها أن الفصل السياسى لابد أن يلتقى فى النهاية مع الدرس الأدبى حول غاية واحدة، وهى تطوير حياة الجماهير إلى الأفضل، عن طريق تغيير وعيها. ان الوعى هو الشرط الأول للثورة، لأن البؤس المادى وحده لا يحرك الشعوب- فيما يقول- بل يحركها الوعى به. وإذا كان المقال السياسى يسهم اسهاما مباشرا فى تحريك الوعى وتوجيهه فإن المقال الأدبى يسهم اسهاما مائلا فيحقق الوعى بطرائق غير مباشرة، تلتقى مع المقال السياسى فى غاية واحدة، تتكشف من خلال الوظيفة الاجتماعية للأدب.

تلك الوظيفة تبنى على حقيقتين أساسيتين هما:

(١) إدراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها

(٢) وعى الفرد بما فيه من يؤس

ومن هاتين الحقيقتين تنجلي قدرة الأدب على تحريك ارادة الشعوب، وتطوير الوعى الفردى تطويرا يؤدى إلى ادراك المفارقة بين ماهو كائن وماينبغى أن يكون، ومن ثم الثورة على ما هو كائن والسعى إلى ماينبغى أن يكون.

وما دامت الوظيفة الاجتماعية للأدب ترتبط بتحريك الوعى الانسانى فإن النقد الأدبى يمكن أن يسهم فى هذا التحريك، وذلك بتأكيد الأثر الايجابى للأدب فى المجتمع والكشف- بالمثل- عن الأثر السلبى، والتركيز على «النموذج البشرى» الذى يفرض على القارئ إعادة النظر فى واقعة المعاش. وبمثل هذا التكييف، أمكن لثندور أن يوفق بين العمل السياسى والنقد الأدبى،

ماظل العمل السياسى يهدف إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، وما ظل النقد الأدبى يساعد الأدب على أداء وظيفته، ومن ثم يسهم فى تعميق الوعى والتمهيد للثورة، على نحو ما أسهم من قبل فى التمهيد للثورة الفرنسية والثورة الروسية.

(٤)

ويقدر ما اختار مندور الاقتراب من المواقع المتقدمة فى الأيدينيات أختار الاقتراب من المواقع نفسها فى الخمسينات، بل يمكن أن نقول إن الاختيار، هنا، كان أكثر جذوية وفاعلية. لقد أغلق مكتبه للحماية فى العام نفسه الذى قامت فيه ثورة يوليو ١٩٥٢. ورغم كل مايمكن أن يقال عن مزالق الثورة فى بداياتها التى تبلورت فى أزمة الديمقراطية عام ١٩٥٤ فإن شعاراتها عن العدالة الاجتماعية والتحرر الوطنى، كانت تستقطب القوى التقدمية فى الوطن العربى.

وكانت الثورة، تزداد قوة وتأثيرا ونفاذا بقدر ماتحققه من مطالب شعبية أولها القضاء على الإقطاع بعد الملكية، ومن المنطقى أن يواكب شعار العدالة الاجتماعية الاقتراب من الفكر الاشتراكي، وأن يواكب العدا للاستعمار الاقتراب من الكتلة الاشتراكية، ابتداءً من صفقة الأسلحة الشهيرة التى كسرت احتكار السلاح، وانتهاء بأشكال التعاون الثقافى التى جعلت محمد مندور يزور العالم الاشتراكي ويعتبره فعلا لا قولا، والتى جعلته يرأس تحرير مجلة «الشرق». ومن المنطقى- والأمر كذلك- أن يختفى الرعب القديم الذى أحاط بمفهوم الاشتراكية، خصوصا بعد أن أصبح العالم الاشتراكي هو الصديق المنقذ فى حرب السويس، والصديق الذى يدعم التنمية.

ولقد كان الاختيار محسوما عند مندور. اختار طريق الثورة التى بدأت تحقق أحلامه، وتعاطف مع تيارات اليسار التى حاولت أن ترشد خطى الثورة، وتساعد فى معركتها الأساسية، لتحرير الوطن من الاستعمار والمواطن من الاستغلال. وكما كان للاختيار القديم دلالاته، كان للاختيار الجديد دلالاته أيضا. لقد تعدلت «الديمقراطية الاجتماعية» لتصبح «اشتراكية»، واختفت التأثيرية شيئا فشيئا ليحل محلها المنهج الواقعى، وزاحم مصطلح «الأدب والحياة» مصطلح «الأدب والمجتمع». وكان لابد- نتيجة الاختيار الجديد- من التمييز بين «الأدب الصدى» و«الأدب القائد» أو «الأدب الموجه» والوصل بين الأخير والالتزام الذى بدأ يشيع مع بدايات الثورة. وتجلت فى الممارسة النقدية نذر المارك بين مذهب «الفن للفن» و«الفن للمجتمع» التى ظل أوارها مستعرا منذ بدايات الثورة إلى منتصف الستينيات. واسفرت هذه المارك- فى النهاية- عن تعديل فى فكر مندور الأدبى وتغير فى مقولاته النقدية. ومع مضى الثورة الى الأمام، وتصاعد حركة التحرر الوطنى والعداء للاستعمار وتذويب الفوارق بين الطبقات، كان مندور يخطو خطوات واسعة فى توسيع آفاقه النقدية وتبنى «الواقعية الاشتراكية» التى شغلت معاركها الجميع من مطالع الخمسينات الى منتصف الستينيات.

ومن المؤكد أن الواقعية الاشتراكية لم تسيطر على ذهن مندور بين يوم وليلة. لقد كانت نتيجة طبيعية لاستجابته الى حركة المجتمع المصرى الصاعدة من ناحية، وحواره مع طوائف الجمالين والمثاليين من ناحية ثانية، وفى الوقت نفسه كانت تطورا طبيعيا لفكره الاصلاحى الذى لا يتردد فى اتخاذ مواقف راديكالية كلما اقترب من المجموعات اليسارية. وللأسف فإن الكتب التى أصدرها مندور بعد الثورة لاتصور هذا التحول على نحو دقيق أو تفصيلي، أو حتى تدريجي، من بدايته الى أن نصل الى «النقد الايديولوجي» الذى كان ذروة التحول. وإذا اردنا أن نكشف عن هذا التحول- تفصيلا- فإن علينا- أولا- أن ننظر الى كتب مندور نظرة تاريخية، تراعى التعاقب الزمنى لصدورها، وترصد التحول الفكرى فيها، محاولين رد هذا التحول الى متغيرات الواقع. وعلينا- ثانيا- أن نرجع الى مقالات مندور التى شغلته دوامات الأحداث المتلاحقة التى كان يلقى نفسه فيها عن أن يجمعها، أو ينظمها، فى كتب، مع أنها تكشف عن التفاصيل الغالبة والحاسمة فى غير حالة. وعلينا- ثالثا- أن نبدأ من لحظة التوتر الدرامى التى شهدتها مصر عام ١٩٥٤ ورتب النقيضين المتصارعين فى هذا العام الذى شهد- على المستوى الثقافى- أعنف صدام بين اليسار من جيل التحول وأساطين الجيل القديم، خصوصا طه حسين والعقاد، أعنى طه حسين الذى وصف أطروحة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن «الأدب بين الضيافة والمضمون» بأنها كلام «يونانى فلا يفهم» (الجمهورية ٥/٣/٥٤). والعقاد الذى لم يستنكف أن يمتنهم أغلب دعاة «الأدب فى سبيل الحياة» جميعا بالكفر والاحقاد والشيوعية والعمالة (فى عدد ديسمبر من مجلة الرسالة الجديدة ١٩٥٤) ويقول بالحرف الواحد:

«أنا مقتنع تماما بأن أكثر من نصف هؤلاء الدعاة شبان شيوعيون، والافهاتنى رأيا من آرائهم يختلف- ولو قليلا- عما تتعرض له صحافة موسكو؟ إن خططهم هى نفس خطط حكومة الكرملين. وهم يعلمون تماما أنى على يقين مما أنا مقتنع به. ولذلك تراهم يحاربوننى ويحملون على»..

والوقفه عند عام ١٩٥٤ لها مغزاها المتعدد الأبعاد حتى بالنسبة الى مندور، فلقد لاحظت أن مقالاته التى واكبت الثورة من إعلاناتها الى ١٩٥٤ كتابات سياسية بالدرجة الأولى، سواء فى «الجمهورية» جريدة الثورة الأولى أو فى مجلة «التحرير» التى أسسها أحمد حمروش ممثلا الجناح اليسارى فى الضباط الأحرار أو فى مجلة «الرسالة الجديدة» التى أسسها يوسف السباعى ممثلا الجناح اليميني. والكتاب الوحيد الذى أصدره مندور من ٥٢-١٩٥٤ هو كتاب «الديمقراطية السياسية» الذى يعبر فيه عن يسار الوفد، ويعكس وجهة نظره فى مسألة «الديمقراطية»، من منطلق أن الدعوة الى نظام الحزب الواحد أو محاربة تعدد الأحزاب، لاتقل خطورة عن الدعوة الى محاربة الحزبية والتحزب فى ذاته، وذلك لأن النظام الديمقراطى لايقوم طبيعته الا على تعدد الأحزاب، حتى يكون بعضها رقيقا على بعض، والذى لاشك فيه- فيما يؤكد مندور- أن استجلاء رغبات الشعب واتجاهاته السياسية لايمكن أن يتم الا اذا أطلقنا الحريات من كافة القيود،



وأبعثنا تكوين جميع الأحزاب بلاكيد ولا شرط ولا اعتراض ولا ترخيص.
بعبارة أخرى، كتابات مندور في مفتتح سنوات الثورة يغلب عليها الطابع السياسي، وهي قتل محاولة حزبي، برلماني، من يسار الوفد يستكشف العهد الجديد الذي قتلته الثورة، ويحاول التواصل مع هذا العهد في اتجاهاته الايجابية، وذلك بوصفه رجل سياسة يتقدم الى الثورة بأوراق اعتماده. التي يمثلها كتابه الأول في عهدها- الديمقراطية السياسية- الذي أصدره في ديسمبر ١٩٥٢، والتي قتلها مقالاته السياسية المتعددة التي حاول فيها أن يفصم صلته بالوفد، كاشفاً عن دوره التقدمي فيه، ومهاجماً العناصر الرأسمالية التي أعاققت نمو الجناح اليساري داخل الوفد.

ومن الأهمية بمكان عظيم- في هذا السياق- أن نتوقف عند مجموعة المقالات التي نشرها مندور في جريدة الجمهورية (طوال شهر مارس ١٩٥٤) في ذروة أزمة الديمقراطية، بعنوان «الجمهورية الاشتراكية». في هذه المقالات يشرح مندور تأسيس ثلاثة أحزاب، أولها الحزب الجمهوري الاشتراكي الذي كان يتطلع اليه بوصفه التحول الطبيعي لثورة يوليو، وثانيها الحزب الديمقراطي الحر، وثالثها الحزب المحافظ. ويقدر ما كان يدعو الى أن يكون الحزب الأول حزب الأغلبية الذي تنضم اليه طوائف الأمة عن إيمان واخلاص، وحرية مطلقة، فإنه كان يدعو الثورة نفسها الى التحول الى هذا الحزب الذي يعتقد أنه أصلح المذاهب لبلادنا في ظروفها الراهنة. أما عن المبادئ الأساسية لهذا الحزب فهي- أولاً- تركيز السلطات بين يدي الشعب، بكل ما يتفرع عن ذلك من مبادئ ديمقراطية، في طليعتها إباحة الحرية للمواطنين، إلا ما تقتضيه ضرورة حماية تلك الحريات ذاتها وتوفيرها للجميع. وبصاحب تركيز السلطات بين يدي الشعب- ثانياً- مبادئ الاشتراكية التي تحترم حق الملكية الفردية، ولكنها ترى فيها وظيفة اجتماعية يجب أن تؤديها،

والتي تحترم النشاط الفردي في الانتاج وتشجعه، ولكنها ترى ضرورة اشراف الدولة على الانتاج القومى كله وتوجيهه وزيادة امكانياته، مع تحقيق العدالة الاجتماعية في توزيع ثمرات ذلك الانتاج، وعدم غبن العامل حقه في ذلك التوزيع. ويؤكد مندور أن هذا الحزب الجمهورى الاشتراكى هو حلمه القديم، منذ ان بدأ يشتغل بالسياسة، وأنه كان يرى الوفد اقرب الاحزاب القديمة الى هذا الحزب، ولذلك حاول توجيه الوفد نحو المذهب الاشتراكى الجمهورى. ومضى قائلا (في مقاله الذى نشر بتاريخ ٩/٣/٥٤) :

ولما كانت القوانين الرجعية المتعسفة لا يمكن أحدا عندئذ من أن يدعو الى رأى صريح أو يجاهر فى سبيل عقيدة مخلصه، فقد احتلت للأمر ماوسعتنى الحيلة. فعندما لم استطع أن ادعو الى الجمهورية فى ظل عسف الملكية البغيضة، دعوت بالإشارة والايحاء الى ماأريد تحت اسم الديمقراطية السياسية التى كنت ولازال أعتقد أنها لايمكن أن تتحقق الا فى ظل النظام الجمهورى. ولما كانت نفس الظروف تحول دون الدغرة الصريحة الى الاشتراكية، وكان الوفد فى بادئ الأمر ينفر من مثل هذه الكلمة، فقد تلطفت للأمر فدعوت الى مضمون هذه الاشتراكية التى أريدها تحت اسم العدالة الاجتماعية. وبالفعل راجت عبارات الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية بين المثقفين من الوفديين وتعلقت بها الطليعة الوفدية تعلقا شديدا، وانتهى الأمر بأن اتخذتها شعارا رسميا للجريدة التى كنت أدير سياستها، وأقر الوفد طوال وجوده فى المعارضة هذا الشعار، حتى اذا جاء الى الحكم، تغلب داخله التيار الرأسمالى المعارض، وحدثت النكسة التى هادن بها الوفد السراى أثناء حكمه الأخير، وحاول أن ينفذ سياستها فى تقييد الحريات والبطش بالاحرار، فقاومت مع نفر من الزملاء هذه السياسة الفاسدة مااستطعنا الى المقاومة سبيلا، الى أن تطورت الأمور، وأراد الله لنا ولصور كلها الخلاص لامن الملك الفاسد فحسب بل ومن النظام الملكى كله».

ان كاتب هذا الكلام (وقد أطلت فى الاقتباس لأن القارئ لن يجده فى أى كتاب) يتقدم بأوراق اعتماده السياسية الى العهد الجديد الذى يتحمس له مخلصا، والذى يخلع عباة الوفدية على أبوابه، ليصبح مفكرا للجمهورية الاشتراكية القادمة التى كان يحلم بها. ولكن- للأسف- فان عداء الثورة للوفد والاحزاب القديمة كلها سد الطريق أمام الاحلام السياسية لمندور. ولم يكن من سبيل سوى العودة الى الأصل «المفكر الأدبى» أو «الناقد الأدبى» الذى كاد مندور أن ينسأه فى الأعوام الثلاثة السابقة التى استغرقه فيها مجلس النواب والحماية فضلا عن المرض. ويقدر ما فرضت الثورة على مندور أن يتخلى -قسرا- عن أحلام الترشيع مرة أخرى للمجلس النيابى شدته الحياة الثقافية/ الأدبية مرة أخرى، مع التدريس فى معهد الدراسات العربية، ومع الانقسام الأدبى الذى أسفر عن استقطاب نقدى حاد عام ١٩٥٤.

وكانت العودة الى المجال الأدبى- مرة أخرى تعنى تحديد موقف من هذا الاستقطاب الذى مثل

يمينه جيل العقاد طه حسين من ناحية، وزكى نجيب محمود ثم رشاد رشدي من ناحية ثانية، والمجموعة التي التفت حول يوسف السباعي من ناحية ثالثة. أما اليسار فكانت ثقلة مجموعة الماركسيين التي تكاملت أدواتها النقدية طوال الأربعينات، وتآلفت في جريدة «المصري»، وكان أبرزها محمود العالم وعبد العظيم أنيس وعبد الرحمن الشوقاوي وعبد الرحمن الحميسي وغيرهم ممن كانوا يصعدون عن نظرية «الانعكاس»، وكان هناك تجمع آخر في «الجمهورية» تحت شعار «الآدب فى سبيل الحياة» وأبرزه لويس عوض وعبد الحميد يونس وإسماعيل مظهر ومحمد مندور الذى انتقل بعد ذلك الى «الشعب» منذ أعضاها الأولى (يونيو ١٩٥٦). وأضاف الى هذا الاستقطاب بعدا جديدا ما أخذ يشيع بين أوساط المثقفين من دعوة الى الوجودية، وما يرتبط بها من دعوة الى «الالتزام» فى الحياة والثقافة على السواء. بالمعنى الذى اقترن بالدور الذى قامت به مجلة «الآداب» منذ نشأتها عام ١٩٥٣، وما أن دخل مندور طرفا فى هذا الاستقطاب حتى أخذ فكره الأدبى يتحول شيئا فشيئا، ويقتررب من الواقعية التى سرعان ما أصبحت واقعية اشتراكية.

(٥)

وكان أول مظهر لهذا التحول- فى نقد مندور- هو الوعي بالانقسام الذى يفرضه السؤال الحاسم: ماهمة الآدب ودوره فى بناء المجتمع الجديد؟ فى هذا الإطار، كتب مندور فى جريدة الجمهورية (٤/ ٢/ ٥٤) عن جدال الكتاب حول الهدف الذى يجب أن يفرد الآدب والفكر، فمن قائل أن الآدب غاية فى ذاته لأهداف له الا الآدب نفسه، ومن قائل أن الآدب نشاط إنسانى يجب أن يتجه الى معالجة مشاكل الفرد والمجتمع وإيضاح العناصر التى تتكبر منها تلك المشاكل، وذلك لعلاجها أو إيضاح السبيل لهذا العلاج. ولا يحاول مندور أن يتخذ صف إجابة دون أخرى، ويلوذ بتوسطه القديم، وينتهى الى أن المجتمع فى حاجة الى الاتجاهين معا، لأن المجتمع فى حاجة الى من ينتقم له من الأيؤس ومن القبح على السواء.

ولكن هذا الموقف التوفيقى سرعان ما يتحول بعد شهرين فحسب فى مجلة «الآداب» (أبريل ١٩٥٤) حيث يجيب مندور عن السؤال: هل أدى النقد العربى رسالته؟ فتحمل الإجابة نوعا من التعاطف مع أولئك الذين «يقاثلون فى حرارة ليعمل الآدب فى خدمة الحياة وخدمة المجتمع حتى يلقى استجابة من الجماهير التى طال بها الظلم واستعباد الفقر وضلال الجهل». وبعد ذلك بثلاثة أشهر فحسب، يجيب مندور عن السؤال: أنعيش عصرنا أم نفر منه؟ (الآداب أغسطس ١٩٥٤) فيقول إن الأصل أن يعيش الآديب المفكر عصره حتى يكتوى بناره أو ينعم بسعادته.

وبعد ذلك بأشهر، فى العام التالى مباشرة، يكتب مندور عن «الالتزام» لأول مره (فى مقال بعنوان «الآدب الملتزم بين شرقى ويكن»- الرسالة الجديدة، ديسمبر ١٩٥٥ وفى كتابه عن «ولبى الدين يكن» ١٩٥٥) من حيث هو- أى الالتزام- مبدأ أشاعته الوجودية، وجعلت منه مذهباً فى

الأدب والتفكير، ويوضح معناه بأنه يحتم على الأديب أن يكون له رأى واضح متميز فى المشكلة التى يعرضها أو القصة التى يرويها أو المسرحية التى يقدمها بل القصيدة التى ينظمها. ويؤكد أنه إذا كان الالتزام مذهباً يرمى الى توجيه الأدب الجديد فليس هناك ما يمنع من اتخاذه فيصلا فى الحكم على الأدب السابق. و«الذى لا شك فيه أن العالم كله والبلاد العربية فى حاجة ماسة الى الأدب الملتزم حتى يستقيم للناس سلم القيم».

ويقترب مندور من الواقعية، وينحاز لها، فى العام التالى، ويظهر هذا الانحياز واضحاً فى موقفه من أستاذه طه حسين الذى هاجم العالم وعبد العظيم أنيس عام ١٩٥٤، ويعود ليجدد الهجوم فى «الرسالة الجديدة» (أبريل ١٩٥٦) ساخراً من أدباء الشباب الذين ينادون بالواقعية فى الأدب الجديد أو بمايسمونه الأدب فى سبيل الحياة، فيكتب مندور مقالاً حاسماً بعنوان «نحن والعميون» (٢٦ مايو ١٩٥٦). ويؤكد أن الواقعية- أولاً- ليست صورة أدبية خاصة وإنما هى مضمون يريد دعائه أن يصوغه أدباً، وإنها- ثانياً- ليست تصورياً آلياً للواقع وإنما هى إظهار لحقائقه كما تنعكس فى نفس الفنان، وإنها- ثالثاً- لا تدعو الى الخروج على أصول الفن وإنما تدعو الى تغيير مضمون الأدب، فهى فى مضمونها تقتضى الأدباء أن ينسوا انانيتهم ليستمدوا موضوعات لأدبهم من الحياة المحيطة بهم بدل الهروب الى الماضى أو الاساطير أو الانطواء على النفس. ويجزئ- فى النهاية- بأن الدعوة الى الأدب الواقعى دعوة أوجب ماتكون فى مرحلة حياتنا الحاضرة «التي أخذنا نراجع فيها القيم ونكشف عن النقائص ومواقع الضعف، ونعمل جاهدين على أن نخفف من آلام الحياة لجمهرة هذا الشعب الصابر المضنى».

وإذا كان هذا الانحياز الى الواقعية بمثابة استجابة من وعى اجتماعى يتأثر بتحولات الواقع حوله، ويتفاعل معها، الى الدرجة التى جعلته يستبدل بنفوره القديم من الواقعية حماسة لافتة، فإن هذا الانحياز يصل الى ذروته النهائية خلال حرب ١٩٥٦ التى كانت المواجهة العسكرية الأولى بين مصر الثورة والاستعمار التقليدى المتحالف مع عميلته إسرائيل. وتلك مواجهة ما كان يمكن أن يترده فى تلهبها سوى أصوات الالتزام وشعارات الواقع، وانفتاح مصر الثورة على العالم الاشتراكى، صديق المحنة المساند لكل حركات التحرر الوطنى، ومن ثم زيارة مندور لهذا العالم عام ١٩٥٦، قبيل العدوان الثلاثى. وكتابته عن هذا العالم سلسلة من المقالات جمعها فى كتاب بعنوان «جولة فى العالم الاشتراكى» صدر عام ١٩٥٧، وهو العام نفسه الذى قبل فيه مندور أن يرأس تحرير مجلة «الشرق» التى كانت تعنى بالعلاقات الثقافية السوفيتية والعربية والتى أخذت تصدر فى القاهرة منذ عام ١٩٥٧.

ولقد كانت هذه الأحداث الثلاثة حاسمة فى تحويل المجرى النقدى لمندور. فحرب ١٩٥٦ جعلته يدرك عياناً أن الأدب سلاح من أقوى الأسلحة فى الثورات الشعبية والحركات التحررية، وأن واجباً أن يظل كذلك، فمن حظ مصر- فيما يقول عن «الأدب فى المعركة» (الأداب ديسمبر



١٩٥٦- أن ظهرت «طائفة من الأدباء الانسانيين التقدميين الذين وسعوا من دائرة جهادهم، فلم يقصروه على المعركة الوطنية ضد الاستعمار، بل امتدوا الى معركة الشعب للتحرر من ذل الفقر وعبودية الحاجة».

أما زيارة العالم الاشتراكي فقد جعلته يعيد النظر تماما في مفهومه القديم عن الواقعية، ويتعلم أن الواقعية النقدية عند الاشتراكيين حتى قبل نجاح ثورتهم لم تكن واقعية يأس وقنوط بل كانت واقعية ثورية حتى في تشاؤمها الذي هو تشاؤم ثورة لا يأس. أما الواقعية الاشتراكية فانها تنطوي على تفاؤل وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفي المجتمع، فهي واقعية تؤمن بوجوب النظرة المتفائلة البناءة الى الحياة.

أما مجلة الشرق التي رأس تحريرها فقد نفلت اليه- قبل القراء- وعيا جديدا بالنظرية الماركسية في الأدب بوجه عام، وطرائق مختلفة في النقد التطبيقى بوجه خاص، ففي العامين الأولين من عمرها، على سبيل المثال، قدمت المجلة ترجمة لدراسات كتبها الكتاب السوفيت عن «واقعية الأدب والفن والأخلاق» و«مستقبل الثقافة» و«العناصر القومية في الأدب الواقعي» و«تطور الأدب التقدمي» و«الأدب والحياة الاجتماعية» والبطل الجديد في الأدب السوفيتي وحرية الكاتب.. الخ. ولم تسهم هذه الدراسات وأمثالها في تعميق وعي مندور بالواقعية الاشتراكية بل أمدته بأدوات جديدة للتحليل النقدي ومفاهيم إجرائية. ولا أدل على ذلك من أن المجلة نشرت دراسة للكاتب قديم سوكوف بعنوان الاوتشرك في الأدب السوفيتي المعاصر (فبراير

١٩٥٨) وفي الشهر نفسه (تحديداً في ٢٦/٢/١٩٥٨) يكتب مندور عن مسرح نعمان عاشور بعنوان «الناس اللي فوق وفن الأوتشرك» في جريدة الشعب، ويعدّها بأشهر يعاود الكتابة عن «الأوتشرك والمسرح الملحمي» في الجريدة نفسها (٢٣/٩/١٩٥٨).

هذا التحول لم يكن يتم في عقل ناقد يسلم نفسه لرياح التغير دون وعي نقدي بما يحدث في الواقع أو في عقله، بل كان يتم في عقل قادر على رصد التحول وتعليله، ومذكر أن التحولات النقدية هي قدره المقدور في مجتمع يتأبى تغييره على ماتعلمه من نظريات، ولذلك كان مندور يكثر من الحديث عن تحولاته النقدية، كأنه يريد أن يشرك القارئ في رصد هذه التحولات والرعي بها. فعل ذلك عندما عرض لتغيير مفهومه عن الواقعية (جولة في العالم الاشتراكي) ومشاكل النقد (جريدة الشعب ٢٥/١/٥٧) وماكتبه بعنوان «كيف أنقد وعلى أي أساس» (كتب للجميع إبريل ١٩٦٠) حيث يشير إلى أن مذهبه لم يتكون نتيجة دراساته في مصر والخارج وحدها، بل اشتركت تجارب الحياة في هذا التكوين، فائترت التحول الذي جعله يؤكد «أن ماكننا نتلقاه منذ ربع قرن على كبار أساتذتنا في الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى».

(٦)

كان مندور في الأربعينات يصف نقده بأنه تأثري، يقوم على الذوق الفردي الذي تسنده الخبرة ويعتمد على التحليل أو التعليل الذي ينتقل النقد من مستوى الذوق الشخصي إلى الذوق التاريخي. ويقدّر ماكان هذا النقد يلتفت إلى الصياغة التي فتحت الأدب أدبيته فانه كان يصل هذه الصياغة بروح الكاتب الذي يتجلى في مجمل أعماله. هذا النقد كان يبنى على ذات الفرد- في التحليل النهائي- سواء كانت ذات المبدع أو ذات الناقد، اللذين لم يتخليا عن أقاليم الحرية بمعناها البرجوازي الذي يؤكد حرية المبدع في التعبير عن وجدانه الفردي (همسا) وحرية الناقد في التعبير عن وجدانه الفردي (تأثرا). وما بين الهمس والتأثر كانت حركة مندور، الناقد الذي كان يضيّق بالنظرية لما فيها من تحكم قبلي، وينفر من المبادئ المنطقية الجافة التي تتعارض مع التجارب الحية.

هذا البناء المفهومي الذي أخذ يتداعى مع الثورة لم يسقط بالكلية، ولم يستبدل به جذريا منهج آخر، ولم يتم مندور الناقد الذي يستقبل مرحلة جديدة بتصفيّة وعيه من المرحلة القديمة، أو يقيم معها قطيعة معرفية حاسمة، فلم يكن هناك وقت لذلك، بسبب توالي الأحداث المحمومة المصرية التي كانت تشغل عن المراجعة الجذرية وعن تصفية الوعي من آثار الماضي، ومن ثم لم يكن مفر من التراكم الذي يضيف الجديد إلى القديم، والاستبدال الجزئي الذي يستبدل ببعض عناصر البناء القديم عناصر من بناء جديد. ومن يتأمل كتب مندور التي صدرت منذ ١٩٥٥ إلى

١٩٦٤ يجد عروق التراكم والاستبدال منسرية في كل هذه الكتب على نحو يلتقي معه القديم والجديد التقاء المجاورة.

هذه الكتب يمكن تقسيمها الى مجموعات، فهناك دراسات الشعر التي قدم فيها مندور أول محاولة متميزة لتاريخ الشعر المصري بعد شوقي بحلقاته الثلاث التي بدأها عام ١٩٥٥ وانتهى منها عام ١٩٥٨، وبرواقده المتعددة التي تشمل ولي الدين يكن (١٩٥٥) واسماعيل صبرى (١٩٥٥) وخليل مطران (١٩٥٥) وإبراهيم المازنى (١٩٥٥) وفن الشعر (١٩٦٠). وهناك دراسات المسرح ابتداء من مسرحيات شوقي (١٩٥٤) وعزيز اباطة (١٩٥٨) والمسرح (١٩٦٠) وهناك دراسات المسرح ابتداء من مسرحيات شوقي (١٩٥٤) وعزيز اباطة (١٩٥٨) والمسرح (١٩٥٨) والمسرح (١٩٥٨) والمسرح النثرى (١٩٦٠) ومسرح الحكيم (١٩٦٠) والمسرح العالمى (جمع ونشر بعد وفاته). وهناك الدراسات الأدبية التي تبدأ من الأدب ومذاهبه (١٩٥٧) وقضايا جديدة فى أدبنا الحديث (١٩٥٨) وتنتهى بالأدب وفنونه (١٩٦٤) والنقد والنقاد المعاصرون (١٩٦٤) وكتب الثقافة من «جولة فى العالم الاشتراكي» (١٩٥٧) الى الثقافة وأجهزتها.

هذه المجموعات - بالإضافة الى الأعمال الابداعية المترجمة- مثل جهدا ضخما لاهنا، تمت صياغته فى عشر سنوات على وجه التحديد. وهى تكشف عن ناقد متميز استحق لقب «شيخ النقد» لحرصه الدائم على المتابعة ورعاية الأجيال الشابة وأسلوب كتابته الذى «يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف».

ولكن إذا اسقطنا التصنيف الأفقى لهذه المجموعات على تتابعها الرأسى، كتابا إثر كتاب، لاحظنا أنها تنطوى على مجاورة لافتة بين رؤيتين نقديتين متعارضتين، تنسريان رأسيا فى تعاقب الكتب كلها. الرؤية الأولى تنتمى الى نظرية التعبير فى شكلها المتطور، حيث البحث عن العلاقة بين النص وصاحبه، وإمكان التعبير الحر عن التأثيرات الذاتية للناقد، والتركيز على الصياغة اللغوية التى هى الشكل الجمالى للوجدان الذى يتجسد به العمل. أما الرؤية الثانية فنتمنى الى النقد الواقعى فى أحد أشكاله، حيث يتقلص دور الفرد، والوصل بين النص والمجتمع، والبحث عن الهدف الاجتماعى من الكتابة، ومن ثم ربط القيمة الأدبية بالموقف الاجتماعى للكاتب أو المضمون والعلاقة بين هاتين الرؤيتين علاقة متغيرة فى كل المجموعات التى أشرت إليها، أعنى أنها علاقة متغيرة بتغير الأحداث الواقعة فى المجتمع لحظة تأليف الكتاب، وتغير وعى الناقد بفعل هذه الأحداث، وتغير طبيعة النوع الأدبى الذى يتحدث عنه الناقد.

إن الدراسات المكتوبة عن الشعر- على سبيل المثال- تظل الهيمنة فيها للرؤية النقدية الأولى، حيث تسود نظرية التعبير، فيبحث مندور عن «وجدان الشاعر» الذى يتم التعبير عنه نظما، وعن «جوهر الشخصية» التى يصدر عنها الشعر، وذلك بالمعنى الذى يجعل من ولى

الدين يكن «شاعر الحرية» وعبد الرحمن شكري «شاعر الاستبطان الذاتي» والشابي «روحاً ثائرة» وتاجي «قصيدة غرام» وصالح جودت «شاعراً لعويا»، فالشعر- في النهاية- تعبير عن وجدان الشاعر أيما كان مصدر هذا الوجدان، وجماله «يأتي من أساليب صياغته».

تلك النزعة التعبيرية تظل مسيطرة من أول كتاب (١٩٥٥) الى آخر كتاب (١٩٦٠) بسبب طبيعة النوع الأدبي وتراثه النقدي المختزن من ناحية، وبسبب هزال النقد الواقعي المعروف- في الشعر في هذا الوقت من ناحية ثانية. ولكن- مع ذلك- تفصح هذه النزعة التعبيرية للنزعة المضادة، أو الرؤية النقدية الواقعية، بعض المكان لتجاورها فيه، فنسمع عن أهمية الالتزام في الشعر، وضرورة النظر الى الشعراء من خلاله (ولي الدين يكن ١٩٥٥). ويتجاوز الوجدان الجمعي (الجديد) مع الوجدان الفردي (القديم) بوصفهما مرحلتين متعاقبتين، تعاقب الواقعية التي تلت الرومانسية، والواقعية الاشتراكية التي تلى الواقعية النقدية، لأنه «ما من شك في أن فلسفة ثورتنا الجديدة قد وجهت جيلنا الجديد الناهض نحو الواقعية الاشتراكية، وهي واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية وتجنح الى الجماعية».

من المؤكد أن هذا النوع من المجاورة لا يتخذ المجلى نفسه في نقد القصة أو المسرح، وذلك بحكم طبيعتهما التي لا تسمح بالفردية الغالية في الشعر، فهناك التركيز على النموذج البشري المفارق لكاتب القصة أو المسرحية، وهناك الصراع الذي يدور بين أطراف مستقلة موضوعياً، وأخيراً الأحداث التي لها منطقها المتميز في التسابع. هنا تبدو الدعوة الى الالتزام سلسلة طبعه بين يدى الناقد، وتبدو الواقعية متسقة مع النوع الأدبي نفسه، فتختفى المجاورة هنا ليحل محلها الاستبدال الذي يحذف الواقعية القديمة في مقابل الواقعية الجديدة. هكذا يتوقف مندور عند المسرح، من الزاوية التي تستبدل بالنموذج البشري القديم الصورة المؤولة من «البطل الايجابي» الذي يظل يحمل سمات أخلاقية لا تخطئها العين الفاحصة.

هذا الاستبدال الذي يحدث على مستوى القصة والمسرح له ما يوازيه على مستوى النقد. إذ بعد أن كان مندور (عام ١٩٤٩) يرى أن التجرد من الأهواء شرط أساسي في النقد، وأن «النقد الاعتقادي أشد أنواع النقد عرضه للتجريح فانه يعود في الستينيات ليعلم أن الناقد لا يمكن أن يكون محايداً إزاء العمل الأدبي، وأن عليه أن ينطلق من مسلماته الفكرية، خاصة إذا كانت ذات محتوى تقدمي، ويطرح الحياء المزعوم. و«مادامنا نبيح للأدب أن يصدر في أدبه عن ما يعتنقه من معتقدات فلماذا لا نترك للناقد حريته في اعتناق ما يشاء من عقائد؟» (الأدب وفنونه- ١٩٦٤).

والمسافة قصيرة جداً بين السؤال الأخير والاشارة الى النقد التوجيهي الذي يوازي «الأدب الهادف» في التفكير الاشتراكي، على نحو ما يتضح في كتاب «النقد والنقاد المعاصرون»

(١٩٦٤) وحتى قبل ذلك حين جعل مندور الالتزام صفة تقع على الناقد والنقد وقومها على الأدب والأديب، وجعل من «النقد الايديولوجي» الوجه الآخر من «الواقعية الاشتراكية» وذلك بالمعنى الذى جعل القيمة الفكرية للأدب مجاوزة للقيمة الجمالية.

(٧)

و«النقد الايديولوجي» هو الشجرة الأخيرة لتحولات مندور الذى بدأ التفكير فى هذا النقد أواخر عام ١٩٥٨ ، تحديداً، خلال أربع مقالات توالى متعاقبة فى جريدة الشعب (ولم تنشر فى كتاب الى الآن). وكانت المقالة الأولى بعنوان «النقد الايديولوجي (٥٨/١١/٣)» وفيها يستبدل مندور بالتسمية القديمة للنقد الاعتقادى التسمية الجديدة للنقد الايديولوجي، واصلاً بين الأخير والفكر الاشتراكي، مؤكداً أن تطور الحياة وضرورة الاخلاص لمجتمعنا «قد أصبحت تقتضى أن أوسع من دائرة العملية النقدية بحيث يصبح النقد ايديولوجياً». ويوضح فى المقالة الثانية (٥٨/١١/٩) حرص النقد الايديولوجي على أن يبرز الأدباء الناحية الايجابية فيما يصورون من شخصيات داخل قصصهم أو مسرحياتهم. وفى المقالة الثالثة (٥٨/١١/٢٤) يذهب الى أن هذا النقد يربط الآداب والفنون بالحياة بدل النقد الكلاسي الذى يقتصر على الناحية الفنية فحسب، وفى المقالة الرابعة (٥٨/١٢/١٤) يحدد موقف هذا النقد من التجديد، على نحو يربط بين التجديد والطابع الجمالى للأدب، وبينه وهدف الأدب، ويتكرر الحديث عن هذا النقد بعد عامين (كتب للجميع ابريل ١٩٦٠)، الى أن نواجه الصياغة الأخيرة له فى مجلة المجلة (يناير ١٩٦٣) وهى الصياغة التى صارت الفصل الأخير من كتاب «النقد والنقاد المعاصرون» (١٩٦٤)

وأتصور أن مندور استبدل بمُدلول «النقد الاعتقادى» القديم مدلول «النقد الايديولوجي» الجديد بجامع الدلالة التى تصل الاعتقاد بالايديولوجيا، من حيث هما نسق من المبادئ والأفكار، وأنه رأى فى المغايرة التى تؤكد الصياغة الجديدة تأكيداً للمغايرة فى الموقف الذى تستند اليه . ولم يورق مندور نفسه كثيراً بحقيقة أن صفة «الايديولوجي» تظل حائمة فوق كل نقد، يستوى فى ذلك نقده ونقد خصومه. ويبدو أن السبب فى ذلك هو إيمانه بأنه لامشاحة فى الاصطلاح، وأن الأهم هو تحديد هذا النقد من حيث هو نقد يسعى الى تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهداف هذه المصادر ووظائفها عند الأديب أو الفنان من جهة ثانية، وتأثيرها فى المتلقى من جهة ثالثة، وذلك بالمعنى الذى ينقل التركيز النقدي من الفردى الى الجمعى، ومن الحوية الغامضة الى الالتزام المحدد، ومن السلبية الى الايجابية، ومن الشكل (الصياغة) الى المضمون. وأذ يترتب على هذا التحديد إبراز أهمية المضمون، فإن المضمون - بدوره - يتم فهمه بوصفه العلة الغائية التى أنتجت الشكل. ويتم فهم العمل الأدبي فى مجمله بوصفه انعكاساً لواقع الحياة وتطورها، لا بالمعنى السلبي بل المعنى الايجابي الذى يرتد به العمل ثانية الى تلك الحياة ليحت

خطاها، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ العمل الأدبي من الحياة ، ثم يعطيها أكثر مما أخذ، و«هذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للادب».

وليس من النضارة في شيء أن نناقش السلامة النظرية لهذا «النقد الايديولوجي» وعلاقته بالمفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية، فمن الواضح أن تلاحق الأحداث الأدبية والسياسية التي عاشها مندور، والاندفاع اللاهب وراءها، لم يعطه الوقت الكافي لمراجعة هذا المفهوم الجديد للنقد، فتركه حائما، دالا على انحيازه السياسي الذي وصلته بالواقعية الاشتراكية ونظرية الانعكاس، من حيث هما عنصران مضافان الى التصورات النقدية السابقة.

ومن هذا المنظور، لا نستطيع أن نقول إن النقد الايديولوجي بمثابة قطيعة معرفية مع النقد السابق، أو أنه حل محل نقد الأربيعينيات في عملية ازاحة جذرية، وإنما هو عنصر مفهومي مضاف الى عناصر مفهومية سابقة، على النحو الذي يجعل المذهب النقدي- في صورته النهائية- يقوم على محورين متجاورين: محور ايديولوجي ينظر في المصادر والأهداف، ومحور جمالي ينظر في الصياغة وأساليبها، لكن خلال مرحلتين: المرحلة التأثرية التي يبدأ بها مندور دائما ليتبين الانطباعات التي خلفها العمل الأدبي في نفسه، ثم مرحلة التعليل والتفسير التي يحاول فيها تبرير انطباعاته بحجج جمالية وفنية يمكن أن يقبلها الغير أو تهديهم الى الاحساس بمثل ما أحس به عند قراءة العمل المنقود. وبذلك يغدو «النقد الايديولوجي» نقدا إكماليا، بالمعنى الذي أشار اليه مندور نفسه، عندما قال:

«وهذا النقد الايديولوجي لا يمكن أن يغني بآية حال عن النقد الفني الجمالي الذي يتميز به الأدب عن غيره من الكتابات، فالادب هو كل ماثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية»

وتلك عبارات يرجع صدرها الى الستينيات وعجزها الى الأربعينيات (الانسون على وجه التحديد)، ولا تعليق عليها سوى أنها آخر مجلى للتوسطات التي يقوم عليها نقد مندور، الذي كان في تحولاته استجابة الى تحولات الواقع من حوله، وسعيا الى الوقوف بجوار أكثر عناصر هذا الواقع راديكالية. وكان مندور نفسه يعي أنه يصنع بداية لابد من استكمالها على أيدي الاجيال القادمة، وليس هو الذي قال:

اننا نهيب بأبناء مصر والعرب أن يواصلوا الجهاد، وأن لا تلهيهم المكاسب عن بقية الشوط، فنحن لانزال في حاجة الى تعميق القيم الجديدة في نفوس الجيل الحاضر، ثم الاجيال الناهضة، بل وأن نترك للأجيال اللاحقة شواهد على الجهاد المرير الذي تحمله جيلنا.

محمد مندور: يوليو و«الديمقراطية السياسية»:

خمس جُمَل معلقة فى الأعناق

د. رفعت السعيد

فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢، دق العسكريون على باب مصر، ودخلوا. جلسوا وتربعوا وحكموا دون ان ينتظروا الأذن من أحد.

وكان على الجميع ان يحددوا مواقفهم من الحكام الجدد. والأحزاب التقليدية جميعا حاولت ان تستخدم ذات الاساليب المعروفة فى إحتواء العسكريين الشبان وفشلت. الشيوعيون اختلفوا إختلافاً بيناً فى الموقف من يوليو ورجالها.

الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى [حدثوا] وقد مارست مع ذات العسكريين عملية تحالف طويل الامد عبر تنظيم الضباط الاحرار، وأسهمت معهم إسهاماً مباشراً فى الكثير من اعمالهم.. إبتداء من طبع منشورات الضباط الاحرار وتوزيعها إلى الاسهام المباشر فى عملية الاستيلاء على السلطة.. هذه المنظمة كان من الطبيعى ان تقف الى جانب يوليو تؤيد، وتساند وتصفى بأنها حركة وطنية معادية للاستعمار والاقطاع.. بينما المنظمات الشيوعية الأخرى- وكانت أصغر حجما وأقل دوراً فى الحركة السياسية المصرية- إتهمت الحركة إتهامات شتى بدأت من كونها دكتاتورية

الى كونها فاشية.

والليبراليون الذى تابعوا بموافقة يغلفها الانبهار عملية تقويض النظام الملكى والاطاحة بحكم القصر ودعائه.. مالبثوا ان تحسسوا افلامهم بل ورقابهم إذ تحسس العسكريون مسدساتهم..

وبوجه الجناح المتشدد من الضباط أولى ضرياته الى العمال، ليس فقط لانهم أول من قام بحركة جماهيرية- ليست فى إطار النظام- فاضربوا، وإنما لانهم الطبقة المؤهلة أكثر من غيرها، للتحرك السريع والفاعل دفاعا عن حقوقها وحقوق الوطن.. وعن الديمقراطية.

ويقتل خميس والبقرى، ويعزل نجيب بلا خجل «كان خميس شيوعيا فاعدمناه»
وتوضع الحركة الديمقراطية للتحرك الوطنى فى المازق الذى لم تجد منه مخرجاً إلا بأن تشن هجومها الشديد على حركة يوليو بعد عدة أشهر.

لكن الأمر لم يكن مجرد اغتيال إثنين من العمال، بل كان بداية لمرحلة جديدة، بل لمدرسة جديدة فى التعامل مع قضية الديمقراطية، والتأمل التسلسل الأمنى:-

٧ سبتمبر ١٩٥٢ اعدام خميس والبقرى

٩ سبتمبر ١٩٥٢ صدور قانون الإصلاح الزراعى.. ولقد تصور البعض ان الامر مجرد محاولة لتغطية هذا بذاك، ولم يدركوا المحتوى الحقيقى للفكرة، التى أصبحت فيما بعد مدرسة متكاملة لم تلتصق فقط بالناصرية، وإنما بكل ما شكلها من أنظمة..

مدرسة متكاملة تنظر للديمقراطية السياسية كمحتوى رجعى.. ديمقراطية الطبقات العليا بينما ديمقراطيتهم، الديمقراطية الحقيقية، الشعبية هى ديمقراطية اجتماعية.

مدرسة تركز تناقضاً وهماً بين الحرية والحزب، بين الديمقراطية والتحرر الاجتماعى.

وفى هذا الاطار، وفى مواجهته تبدأ الطلائع الليبرالية فى محاولة الدفاع عن الديمقراطية السياسية والتأكيد على انها المعبر نحو الديمقراطية الاجتماعية، وأنه لا يمكن وضعهما موضع التناقض ولا فصلهما عن بعضهما البعض..

.. ويكتب د. محمد مندور فى ديسمبر ١٩٥٢ كتيبته «الديمقراطية السياسية» ولعل العنوان

بذاته يوحي بحقيقة التحدى... وبلا تردد يلتحم الموضوع مباشرة.

«لقابل شعب وادى النهل حركة الجيش بالتأييد بل الحماسة لأنه رجا ان تستفر عن رد سيادته اليه بعد ان حرمه النظام الملكى الفاسد من تلك السيادة، وبعد ان أصبحت عبارة «الامة مصدر السلطات» ألفاظاً خاوية لا تحمل أية حقيقة. فكان الملك هو الذى يعين الوزراء وهو الذى يقيلها، ويحل البرلمانات ويتحكم فى الاداء الحكومية كلها بمنح من يشاء ويحاسب مصر يسمى «حزب السراى». وكان الانجليز بنوع خاص يرون ان مصر لا يفرم



فيها شهر حزين لاثالث لهما الوفد وحزب السراى وذلك قبل ان يضطر
الوفد فى حكمه الاخير الى مهادنة الملك. وكان المفهوم ان يؤدى طرد الملك من
مصر الى ان تعود السيادة الى الامة بعد ان زال مفتصبها.. وان يصبح رضا
الامة وثقتها الوسيلة الوحيدة لتولى الحكم فى البلاد وتوجيه مصيرها»

ويمضى مندور «ولكن هذا الحلم الجميل لم يتحقق حتى اليوم» [ص٧]
وهو يدرك منذ البداية انهم سوف يواجهونه ببعض الاجراءات التى قد تعتبر تعزيزاً للفكرة
الديمقراطية أو انتقاماً من خصومها، ولهذا فانه يسد عليهم السبيل قائلاً:

«ان الحركة وقفت حتى اليوم عند الاشخاص فهى قد عزلت شخص الملك،
ولكنها لم تعزل النظام الملكى، وهى تركز جهدها اليوم فى تطهير أجهزة
الدولة من بعض الاشخاص، ولكنها لم تطهر تلك الأجهزة من القبيح والفساد
المخيف» [ص٨]

ويؤكد مندور على أهمية صياغة دستور جديد يكون قانوناً للعلاقة بين الشعب وحكامه، وهو
يريد دستور ١٩٢٣ لأنه هو حد سلطة الشعب بأن نص على عدم جواز تعديل الدستور وخاصة
فيما يتعلق بالنظام الملكى.. وهو يريد دستوراً دقيق الصياغة يحدد بوضوح سلطة كاملة
للسبب، لأن مصر تفتقد التقاليد الديمقراطية الراسخة.. التى تمنع الاعتداء على الدستور..

وهو يريد دستوراً يحمي حقوق المواطنين جميعاً وعلى قدم المساواة.. فقراء واغنياء
ويغضى مندور قائلاً «لقد منيت مصر منذ فجر نهضتها بنفر من ابنائها كانوا يسيرون دائماً
الظن بصغار مواطنيهم، وكانوا يسمونهم أحياناً بذوى الجلاليل الزقاة وأحياناً الدهماء.. ولكننا
وقد تخلصنا من طغيان السراى، وأوشكنا أن نتخلص من نفوذ الاستعمار يجب أن نحرس المحرص
كله على توسيع نطاق الرقعة الشعبيه وان نرغم جميع رجال السياسة على ان لايلتمسوا سلطاناً
الا عن طريق مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده» [ص ١٥]

ولعل هذه العبارة هي محور الكتاب كله، لعلها هي القصد من كل الكتاب.
وهو يقدمها على الوجهين: الوجه السياسى والاخر الاجتماعى..
فاجتماعياً لايجوز ان يحرم فقير من حق سياسى يتمتع به آخرون..
«والفقير من حقه على الدولة ان ترعاه، والجاهل من حقه ان يتعلم،
والدولة ملزمة بان تعرضهم عن خطئها وتقصيرها فى تركهم فقراء وجاهلين..
فكيف يجوز القول بان تحرهم من حقوقهم السياسية وبذلك ترتكب فى حقهم
خطأ جديداً يوجب مساءلتها عنه وبخاصة إذا فهمنا الفقر على أنه إضطراب
الفرد الى العمل اليومي.. فضرورة العمل ليست مظهر الفقر، ومن المعلوم إن
العمل هو المصدر الاول ان لم يكن المصدر الوحيد للانتاج»

نعود مره اخرى الى العبارة «الأساس» فى هذا الكتيب.
«ان نرغم جميع رجال السياسة على ان لايلتمسوا سلطانا الا عن طريق
مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده» فنفهمها على وجهها الآخر..

فنحن امام حكام يستمدون سلطانهم من كونهم عسكرياً يمتلكون فى قبضتهم سلطة التحكم فى
الجيش.. وابامها كانت عبارة «حكومة الدبابات» و «حكم الدبابات» قد بدأت تتسرب الى الوعاء
اللغوى المصرى..

ومن هنا فان العبارة تمثل سهما حسن التصويب الى الفكرة القائلة بانفراد العسكر بالحكم
مستنديين الى قوة الدبابات، وليس الى سلطة مستمدة من الجماهير..
وتمثل انتقاداً لفكرة «الصفوة العسكرية» التى أطاحت بالملك، ومن ثم تمتلك الحق فى الحكم..
فقد أخلت هي مقعد الحكم.. ومن ثم تستحق الجلوس عليه..
وهنا يتلمس مندور الهين من الاشارات، لكنها لاتخفى أبداً على فطنة القارئ حتى وإن كان
غير فطن.. فمستندور يقول «وأما القول بان يسمونهم «صفوة الامه» أو «الأخيار» أو
«الفنيين» هم وحدهم الذين لهم الحق فى توجيه سفينة الدولة، والسيطرة على قيادتها فتلك هي

النزعة الاستقرائية البغيضة التي لم تتمخض في بلوغ الانسانية إلا عن نظم «الأوليغاركية» أي نظم حكومات الاقليات وقد باع كلها بالفشل» (ص ١٦)

ولقد يدعى الحكام الجدد بأنهم يستعينون بالكفاءات وبأصحاب الخبرة.. ولقد إدعوا ذلك فعلا لكن مندور يحاصرهم «فليست العبرة في نجاح الحكومات بتوفير الكفاءات لأعضائها، وذلك لأن أي كفاية مهما كانت فذة لا تستطيع ان تنتج شيئا في بيئته معارضة ساخطة.. ومجموع الأمل هو الذي ينتج العبقريات الفردية، لأن الأمل هو التي تعمل وتنفذ وليست للخطط والمشاريع أية قيمة عملية إذا لم تلق إستجابة حماسية من جماهير الشعب، والشعب لن يمنح هذا التأييد وتلك الاستجابة إلا إذا أحس بأنه مساهم في تلك المشروعات عن طريق إشراكه في توجيه سياسة الدولة العامة بمزاوئله لحقوقه السياسية»

ثم يقدم مندور الجملة العبقرية الثانية.. تلك الجملة التي لو التزم بها ضباط يوليو أو بعض منها لتغير مصير مصر ومصير يوليو ولما امكن بعد ذلك ان يحرف مسار كل شيء..
الجملة الثانية تقول «فأية حركة اصلاحية منعزلة عن الشعب لا يمكن ان تؤتي ثمارها كاملة ولا ان يضمن لها البقاء» (ص ٧٧)

.. واذا وضعنا الجملتين جنباً الى جنب فإنهما تفتحان لنا طريقاً جديداً.. لحياة جديدة تسودها ما أسماه مندور «الحريات العامة».. «فإذا سلمنا بأنه من الواجب ان تصبح الأمة حقيقة مصدر السلطات فانه يتحتم ان تمنحها الوسائل التي تستطيع بها تحقيق تلك السيادة.. والديمقراطية لا تعرف وسيلة لتحقيق سيادة الأمة غير اطلاق حرياتها، بحيث يستطيع كل مواطن أو كل جماعه من المواطنين ان يبدوا آراءهم، وان يعبروا عنها في حرية عن طريق الاجتماع والمطالبة والنشر والتظاهر السلمى، والحق في الامتناع عن العمل حتى لا يصبح الاكراه على الاستمرار فيه نوعاً من السخرة البغيضة التي تخلص منها الجنس البشرى كآخر أثر من نظام الرق القديم» (ص ١٨)
ونأتي الى الجملة الثالثة... «ان هذه الحركة التي حورتنا من طغيان فاروق يجب ان نحررها من طغيان القوانين التي وضعت في ظل فاروق وأبيه، وفي ظل الانجليز من خلفهم والإهل الوفاء منتشرا في البلاد، وكما فسد الأشخاص الذين طهرنا البلاد من شرورهم سيفسد غيرهم في ظل نظم العبودية القائمة» (ص ٢٣)

.. أعود فأكورها.. لنذكر من خلالها ما وقع عبر مسيرة يوليو بأكملها.
محمد مندور يقول في ديسمبر ١٩٥٢.. «وكما فسد الأشخاص الذين طهرنا البلاد من شرورهم سيفسد غيرهم في ظل نظم العبودية القائمة»
كانت نبوءة.. وقد تحققت.

وكان ضباط يوليو يستعدون في حماس للانفراد بمصر وبحكمها، وكانوا قد بدأوا حملتهم ضد

الاحزاب و الحزبية. وهنا يأتى بنا مندور الى الجملة الرابعة.. «ان محاربة الحزبية على هذا النحو ستنتهى الى إقصاء جميع الأكفاء عن الاهتمام بمصير وطنهم، وبذلك تصبح السياسة مقصورة على العائدين او العاجزين او المرتزقة، وفي هذا اكبر إفساد للحياة السياسية» [ص ٢٨]

ويعود مندور ليحذر «الدعوة الى نظام الحزب الواحد، أو محاربة تعدد الأحزاب لانقل خطوره عن الدعوة لمحاربة الحزبية والتحزب، لأن النظام الديمقراطي لايقوم بطبيعته الا على تعدد الاحزاب حتى يكون بعضنا على بعض رقياً» [ص ٢٩]
وتكون الجملة الخامسة منطقية بعد ذلك كله «ان تعدد الاحزاب ضروره ملازمه لطبيعة الديمقراطية والدعوة الى محاربة هذا التعدد دعوة رجعية تحارب الحرية وتهد السبيل الى نوع من الحكم الاستبدادى» [ص ٣١]
ويتضمن الكتيب بعد ذلك فصلا عن حقوق الانسان ثم النص الكامل للاعلان العالمى لحقوق الانسان..

ويمكن لنا أن نتصور كيف كان وقع هذا الكتاب فى هذه الفترة (ديسمبر ١٩٥٢)
كيف كان وقعه على القوى السياسية التى كانت تستعد لمواجهة مع الضباط الراحين فى الانفراد بالحكم بل كيف كان وقعه على تلك الحركة الداخلية فى صفوف قادة يوليو حيث خالد محيى الدين ومعه ضباط سلاح الفرسان يطالبون بالديمقراطية وبياتخابات حرة... وبرلمان ودستور، والآخرين يرفضون ويشتمون بالاكثفاء بالديمقراطية الاجتماعية.
وكيف كان وقعه على الجماهير..

المهم أن مندور قالها.. وعانى من قولها، شأنه شأن كل من تصدى لمعركة الديمقراطية، ونذكر فى هذا الصدد قولة لى الدين يكن «مساكين أنصار الحرية يأتون ليفكوا قيود الحرية، فيقعون أسرى لخصومها وتوضع القيود فى أيديهم هم»
وقضى أيام و سنوات، ونعود لنسترجع هذه الجمل الخمس التى سطرها قلم شجاع.. ونعود لنستجمعها معا.. ونرصعها الى جوار بعضها البعض.. ونأمل:

- ان نرغم جميع رجال السياسة على أن لا يخلصوا سلطانا الا عن طريق مصدر ذلك السلطان وهو الشعب وحده.
- ان أیه حركة إصلاحية منعزلة عن الشعب لا يمكن ان تؤتى ثمارها كاملة ولا ان يضمن لها البقاء
- كما فسد الاشخاص الذين طهرنا البلاد من شروهم سيفسد غيرهم فى ظل نظم العبودية القائمة
- ان محاربة الحزبية ستنتهى الى إقصاء جميع الأكفاء عن الاهتمام بمصير

وطنهم وبذلك تصبح السياسة مقصورة على التافهين او العاجزين او المرتزقة، و
فى هذا اكبر افساد للحياة السياسية.
- ان تعدد الاحزاب ضرورة ملازمة لطبيعة الديمقراطية، والدعوة الى
محااربة هذا التعدد دعوة رجعية لمحارب الديمقراطية وتهدد السبيل الى نوع من
الحكم الاستبدادى..

وقضى أيام وسنوات وتبقى هذه الجمل متعلقة فى عنق الجميع.. من إستمعوا اليها ولم
يلتفتلوا، ومن رفضوها ورفضوا صاحبها، ثم من تركوها بلا حماية وتركوا معها صاحبها يعانى
معها..

وفى علم التاريخ اعتدنا ان نحذر من كلمة «لو أن» فالتاريخ لا يعرف «لو أن» ولكن لتجاوز
حاجز الرفض الاكادى.. ونسال «لو أن رجال يوليوا إستمعوا لنصيحة مندور.. وتفهموا هذه الجمل
الحسن فماذا كان يمكن ان يحدث؟»
والاجابة مفتوحة امام الجميع..
من احبوا عبد الناصر ومن رفضوه،
و «لو أن» هذه لا تاتى الى هنا من قبيل التبكيت ولا من قبيل «الشفى» ولكنها تطل
علينا وستظل تطل دوما كدرس.. وكطوق نجاة القاء مندور إلينا لكن الايدى لم تمسك به فلم
يعرف أصحابها الطريق الى بر الأمان.

« إن الشعوب العربية ترفض الانضمام الى أية كتلة دولية، وذلك لى تتخلص من
الاستعمار الانجليزى العتيق والاستعمار الامريكى الناشئ، ثم لى لا تنزل الى حروب دولية
لا دخل لها فيها ولا مصلحة»

مندور، وصوت الأمة « ٤٨/٢/٨



«الاشتراكية مذهب لا يخيف في شيء، وإنما هي الدعايات التي شوهت مدلولها، ومادمتنا
لا نتعرض لحق الملكية الفردية في شيء، فنحن بعد ذلك في حل من أن ندعو إلى كافة المبادئ
الإنسانية الأخرى التي تدعو إليها الاشتراكية، وليست هذه المبادئ إلا ما أجملناه في لفظة
العدالة الاجتماعية»

مقدور: «الرفد المصري» ١٩٤٥/٣/٧

الديمقراطى الثورى فى مرآة البنيوية التكوينية

ابراهيم فتحى

فى الدراسة الجادة للدكتور محمد برادة المعنونة «محمد مندور وتنظير النقد العربى» نلتقى بأسئلة خصبة كثيرة تبحث عن اجابة.

وهى أسئلة «كانت تبدأ من الكتابة النقدية لترحل الى محيط الإيديولوجيا. «وكان الراحل العظيم بمثابة حالة نقدية تستوعب خصوصية تلك الأسئلة.

ومن الواضح أن «الأسئلة» المشروعة تبدأ بأسطها، وهى كيف نفهم كتابات مندور؟ وماهى الشروح التى يمكن اعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟ ولكن بعض العقبات تعترض طريق الأسئلة البسيطة.

فالاختيار المأثور لناقد يمثل اتجاهها طليعيا فى النقد العربى طيلة عشرين سنة (١٩٤٤-١٩٦٤) يفاجئ الدكتور برادة بمشكلة حادة. فهو بعد مرور بعض سنوات على وفاة الدكتور مندور (مايو ١٩٦٥) «قد فوجئ بليونان صلابة معظم كتاباته أمام التحليل المتعمق» (ص ١٥) ومع ذلك ظل مندور نجما لامعا فى سماء النقد العربى. إن كتابات مندور- عند برادة- لا تصمد لاعادة القراءة بعد مرور زمن قصير (كتبت دراسة برادة سنة ١٩٧٣) ولكن ذلك لا يؤثر فى الهالة التى تحيط بوجه مندور.

كيف السبيل إذن الى تقييم أعماله التى ذابت «صلابة معظمها» أترقد يعنى ذلك أن «قليل» من تلك الكتابات يحتفظ بصلابته).

هل بالبحث عن تلك الأجزاء- التى هى أقل الكتابات حجما- المتخطية
للمرحلة التاريخية التى كتبت فيها؟

أو بتحديد موضع الرجل (موضعة الرجل بلغة برادة) وكتابات « داخل الحقل الأدبي، المرتبط
بدوره بحقل السلطة، باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسى فى تحديد
الاتجاهات والاختيارات؟ (ص ١٥)
ومن المؤكد أن برادة سيسلك السبيل الثانى، سبيل «الموضعة» داخل الحقول المترابطة موحدة
التحديد الطبقي.

وهذا التوكيد نابع من اختياره المعلن للمناهج الصادرة عن البنيوية التركيبية. ولكن برادة
ليس من هؤلاء الذين يختارون تمسقا أو انتقاء من مستودع المناهج التى يسميها أجنبية لم
يذكر لنا منهاج أو منهاج تنتمى الى الصناعة المحلية الأصلية) دون أن يتضمنها تقريبا.
والبنيوية التركيبية عنده بنيوية خاصة بلورها كل من جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان بيير
بودوي (ص ١٤). ولابد أن نصاب بالدهشة حينما نجد أن لوكاتش أكبر منظري الواقعية
الاشتراكية يعد من «مبلوري» البنيوية التركيبية عند برادة. وتزداد دهشتنا حينما يذكر
بالخصوص فى هذا الصدد كتابى لوكاتش الهامين «نظرية الرواية» «الدلالة الحالية للواقعية
النقدية» (١) (ص ٢٢ هامش ١١)

ولن نبتعد عن كتابات مندور كثيرا اذا ناقشنا منهاج برادة فى التناول.
ويقول لوكاتش فى مقدمة لاحقه (١٩٦٢) للكتاب الذى ألفه ما بين ١٩١٤-١٩١٥ وهو
كتاب «نظرية الرواية» إن قصور المنهج الوضعي واضح فى هذا الكتاب الذى يتبنى امتدادات
الكانطية الجديدة ويتجه نحو الهيكلية المثالية، فالكتاب يصنف أشكال الرواية فى اعتمادها على
مقارنة روح أو نفس البطل من حيث الضيق والسعة بالواقع، وهو مقياس مجرد شديد العمومية
يضع مؤلف دون كيشوت مع بلزاك فى خانة واحدة. وينتقد لوكاتش الماركسي ماضيه السابق
نقدا حادا فى مقولات هذا الكتاب الأخرى (ص ١٣ من الترجمة الانجليزية- ميرلين بريس لندن)
ومن الطريف فى هذا المجال أن بعض الاستبصارات الصحيحة فى هذا الكتاب التى أشار اليها
لوكاتش الناضج تلتقى النقاء كبيرا مع وجهة نظر الدكتور مندور التى ينتقدها الدكتور برادة نقدا
شديدا. ولنضرب ذلك المثال المنهجي:

مسألة الجنس الأدبي:

كان مؤلف «نظرية الرواية» يبحث عن جدل (ديالكتيك) شامل للأنجاس الأدبية. وهذا الجدل
يرتكز على الطبيعة الأساسية للمقولات الجمالية والأشكال الأدبية ويطمح الى صلة وثيقة بين

المقولة والتاريخ. لقد كان يتوق الى استيعاب شامل للدوام (الاستمرار) داخل التغير وللتغير الداخلى فى صميم الاتصال الدائم، ولكن هذا «المنهج» ظل شديد التجريد معزولا عن تيارات الواقع الاجتماعية التاريخية العيانية (من ١٦ و ١٧ من المصدر السابق).

ويكرر لوكاتش الناضج الاستبصارات المبكرة، فأى تحليل جدى للأشكال الأدبية وللعناصر الشكلية سيكشف دائما عن تلك الوحدة بين الاستمرار والتفرد دائم التجديد. وهو يقدم التحية للناقد لسنج- كما يفعل الدكتور مندور فى مقالة «لستج بين الفوضى والتقنين»- وفى مواضع أخرى كثيرة. إن لسنج يبحث عن «هوية» فى الشكل الدرامى عند سوفوكل وشكسبير. فالتطور التاريخى ينبج أشكالا جديدة تماما، ولا يعنى ذلك إنكاراً لأشكال تعبر عن استمرار متجدد داخل نطاق التطور (لوكاتش مقدمه «الكاتب والناقد» الترجمة الانجليزية ص ٢١).

إن برادة الذى يعتبر لوكاتش «مبلورا» للبنوية التكوينية وتتخذ أساسا منهجيا، ولا يعتبر نظريته الى الأشكال فى تغييرها واستمرارها نزعة أرسطية فحده يعتبر «الروح الأرسطية» هى الدعامة الثانية المكونة لنظرية النقد عند مندور. بل يزعم برادة أن هناك التقاء بين مندور وأرسطو فى الأسس المنهجية (ص ١٧٤). فما يحدد مسالك السير عندهما هو القواعد الخاصة بكل نوع ادبى، قواعد يراها مندور قد فرضت نفسها بعد أن ثبتت أمام تمحيص العقل وسلامه اللدوق. فان أى تجديد يستلزم عند مندور- فى رأى برادة- ان يقوم على أشكال لا تتحدث قطيعة كلية مع القواعد التى كرستها الروائع اليونانية والعالمية.

ويرجع برادة الى دراسة مندور الشهيرة فى قمة نضجه «الأصول الدرامية وتطورها» (مجلة المسرح الاعداد ٧ و ٨ سنة ١٩٦٤) وينتهى أن نفهم «الأرسطية» هنا بالمعنى الازدوائى، معنى التصنيف الشكلى، والقواعد الأبدية المتحجرة، ومبادئ المنطق الصورى المرافقة تعسفا لمبادئ العقل.

وقد تكون تلك النظرة عند برادة شديدة الاجفاف بأرسطو أعظم منكبرى العصر القديم كما قال عنه ماركس، لا أرسطو الذى ألبسته العصور الوسطى رداء الراهب المتزمت، ولأرسطو الذى زيفته الكلاسيكية الجديدة. ونرى عند مندور فى مقاله «النقد عند أرسطو» (كتاب فى الادب والنقد ص ٥٣-٦٣) عرضا نقديا متصفا يفهم الحدود التاريخية لأرسطو، وينقد نظرية المحاكاة عنده «فهى فى أساسها لا تتخلو من سطحية» وي طرح العلاقة بين الخلق والمحاكاة للمناقشة. وفى نفس المقال يتحدث عن تجاوز «لستج» لأرسطو فى المقارنة بين فنى النحت والتصوير الشعرى، فن الوضع الواحد فى المكان وفن آخر لتصوير الحركة وتتابع الأوضاع. ومندور ينتقد منهج أرسطو العقلى الذى يقوم على التقسيم المنطقى (التصنيف) ويتبعد ابتعادا كبيرا عن أى حس باطنى (حس)، فأرسطو عقلية هندسية، أما روح الدقة فقد أعوزته (ص ٦٢). والقنون عند مندور

تسعى قبل كل شيء الى ادراك مافى وحدات البشر والاشياء من أصالة أساسها «المفارقات» (المفارقة عند مندور ترجمة لكلمة فرنسية HuanNce تعنى الفوارق الدقيقة التى لا تكاد تلاحظ ولا تعنى التناقض) وهذه قلما يدركها العقل الهندسى.

وفى مقال مندور عن لسنج (ص ٦٨) يتحدث عن اعجابه بشيكسبير الذى مزقت عبقريته كل القواعد لا فى المجال الفنى فحسب بل وفى المجال النفسى والمنطقى. أما القواعد التى يسلم بها لسنج- ومعه مندور- فليست «القواعد الشكلية الخارجية التى يحكيها المنطق المجرد، وإنما هى القواعد الفنية الداخلية المستقاة من عيون الأدب ذاته والتى لا يستخدمها الكتاب إلا لما يجدون فيها من مواتاة فى العون على التعبير عن مشاعرهم الخاصة» (ص ٦٨)

وما أسلفنا من تداعيات استطرادية تعكس مافى «تشخيص» برادة للنواحي «السلبية» عند مندور من عجلة. ففى رأيه أنه قد تم تخطى كتابات مندور المتقدمة فى معظمها (ربما كان ذلك نزعة تأثرية أو انطباعية عند برادة فهو لم يقدم تتبعا منهجيا).

مسألة المنهج

يقول برادة عن مناهج النقدي إنه استيحاه المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، فلها ميزة المرونة المفهومية والأهمية القصوى التى يعطيها للتاريخ مفهومه الواسع والمعتد. ولا يضيف برادة إلى ذلك تعريفا أو تحديدا.

ويبدو أن المرونة المفهومية تصل إلى درجة السيوالة، فبرادة يتحدث فى بعض الصفحات كما لو كان باحثا فى علم الاجتماع الأدبى بل علم الاجتماع عموما، فهو يمتدح «التساؤل عما يلزم أن تكون عليه مختلف فئات الفنانين والكتاب فى عصر ومجتمع محددين من زاوية الوصف الخارجى للعلاقات الاجتماعية، ليتسنى لهم أن يشغلوا المواقع التى تسمح بها وضعية معينة داخل الحقل الثقافى وتتيح لهم بالتالى اعتناق المواقف الجمالية أو الايديولوجية المتصلة موضوعيا بهذه المواقع (ص ١٦)

ونلاحظ هنا الانتقال فى فقرة واحدة من علم الاجتماع إلى التاريخ الثقافى عموما إلى الابداع الفنى.

ولاجدال فى تبادل التأثير بين الدوائر الاجتماعية والثقافية أو الايديولوجية المختلفة، ولكن المشكلة فى نوعية هذا التفاعل.

إن رائد البنيوية التكوينية (جولدمان) تلميذ سابق لجورج لوكاتش ولكنه لا يمثل استمراراً متطوراً بل تغييراً فى الاتجاه. وبرادة مثل جولدمان يرى أن ما يستحق البحث فى أعمال مندور أو

غيره ليس سيرته الشخصية فى تقاطعها مع التيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية. فالأعمال الأدبية عند أصحاب هذا المنهج لا يجب النظر إليها فى المحل الأول باعتبارها إبداعا لمؤلفين أفراد، إن «ذات» مندور ووعيه بالعالم ووعيه بذاته يستبعدا برادة جميعا (ص ١٦)، بل إن أعمال مندور تقيّد مؤلفها «الحقيقى» بكلمات جولدمان فى البنى العقلية لفئة اجتماعية (عابرة للأفراد)، فى رؤية هذه الفئة للعالم، وهى بالكلمات التى يوافق عليها برادة «فى الواقع التى تسمح بها وضعية معينة داخل المحل الثقافى وتتيح اعتناق المواقف الايديولوجية «الملتصقة موضوعيا بهذه الواقع» كما سبق الاستشهاد.

وما هو دور الناقد «مندور» هنا؟ انه فرد ممتاز ينتمى إلى الجيل الذى أعقب جيل ١٩١٩ وتبلورت مفاهيمه من خلال المناخ المحموم المضطرب لسنوات ١٩٣٦-١٩٥٢. وهو جيل ملتبس بسبب المرحلة التاريخية، كان يعبر عن صعود الرأسمالية المصرية فى أشكال علمانية مع اعلان أنسابه للحركة السلفية الاسلامية وللمطالب الوطنية.

الجيل كله إذن موزع الولاء فى نظر برادة (ص ٢٨). ومعظم التصورات للمشروع الثقافى كانت تندرج فى المحيط الثقافى الدينامى «للمغرب» فمسلسل التحرر والهوية الوطنية لا يزال فى بدايته. ونلاحظ أن «المغرب» هنا كتلة متجانسة لا تفرقها التناحرات الطبقية والمشاريع الثقافية المتضاربة، بل إن المخاض الذى تعيشه الثقافة الأوروبية اثناء فترة اقامة مندور فى فرنسا (من ١٩٣٠-١٩٣٩) تصور مكوناته بطريقة لا تقدم بنية، بل عناصر مختلطة متفاوتة الوزن متباينة الاتجاه (صعود النازية وحملة العصيان المدنى بقيادة غاندى (١١) الجبهة الشعبية فى فرنسا و «حرب» أسبانيا. لن نجد هيكلا طبقيا وصراعا وتيارات سياسية فكرية، بل قطعاً مبتورة متجاوزة. وكذلك الحال فى علاقة «الفرد» مندور بالمحاولات التجريبية الجريئة فى مجالات الأدب والبحث فى فرنسا. وسنجد ثورة حماسية فى الشعر تقودها أشعار ممثلى الرمزى والسيراليين المعاصرين معهم أشعار هولدرلين الذى مات عام ١١٨٤٣، وكذلك سنجد اتجاهها فى الرواية ينتسب إليه اثنان من الأمريكيين لم يكونا معروفين لمندور فى فرنسا فى ذلك الوقت وهما فوكتر وهمنجواى، واثنان من الفرنسيين أحدهما ليس تجريبيًا بحال ومن أكثر الكتاب مبيعاً وهو سيلين المعادى للسامية ذو العلاقة الغامضة بحكومة التعاون مع النازى فيما بعد والكاتب التقدمى المعادى للغاشية مالرو. كل هؤلاء يمثلون اتجاهًا واحدًا تجديديًا!!

ونعود إلى «موضوعة» مندور فى «الثقافة الغربية» هكذا بكل ضخامتها وتناقضاتها ومستوياتها وبنيتها المركبة وكأنها دائرة متجانسه، وإلى خضوع نظرياته «للمناقفة» (ص ٣) «والمناقفة ترجمة لكلمة فرنسية فى علم الاجتماع تعنى العملية التى تدخل بمقتضاها جماعة فى صلة بثقافة مغايرة لثقافتها، لكن تتمثلها إما بالكامل أو جزئياً).

ومن السهل أن يكتفى برادة بما يقوله مندور عن تأثره بإسائلة السوربون والنقاد الغربيين

وبعلماء الجمال والنفس ليصل إلى تأثر مندور العميق بالقيم الثقافية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيما ثقافية تضمن استمرارية تطورية بدون هزات. وينسب برادة إلى تأثر مندور بالمتنوع العامل الرئيسي وراء أفكاره ومنهجه في أطروحة الدكتوراه «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع للهجرة» المعروفة باسم النقد المهجى عند العرب. إن مندور نقل منهج «تحليل الأسلوب تحليليا لغويا مستندا على الذوق الشخصى المتمرن» ولم يزد شيئا على تطبيقه تطبيقا ذكيا.

وكذلك الحال فى مجال كتابات مندور الاجتماعية السياسية، فبرادة يراها انعكاسا لأفكار الديمقراطية الليبرالية الأوربية، والعدالة الاجتماعية وإن تكن مستوحاة من الواقع المصرى فإنها كانت تبحث عن الحلول فى الفكر السياسى الغربى وفى طرائفه الديمقراطية. ويمكن أرجاعها إلى نموذج ثقافى سياسى قريب مما نجده عند الأحزاب الموسوسية ديمقراطية (ماتسمى بالاشتراكية الديمقراطية) بأوروبا (ص ص ٣٦-٣٧)

وبرادة يلح على التأثير الحاسم لتكوين مندور الثقافى الغربى فى مجال النقد الادبى والفكر السياسى. وهو يطرح اسئلة عن استمرار الثنائية الايديولوجية (طرفاها عند برادة ثقافة غربية بكاملها وثقافة محلية بكاملها)، وغلبة تجاوز العناصر دون وصول إلى «تركيب». ثم يصل برادة إلى «إشكالية» موحدة يزعم أن الاتجاهات السياسية الأساسية فى مصر كانت تلتقى حولها من سنة ١٩١٩ إلى ١٩٥٢. وهى كيف يمكن الخروج من التأخر عن طريق استكمال الاستقلال (بدون قطيعة مع الانجليز) وإقامة الدستور والحياة النيابية (ولو فى ظل الملكية) وتحقيق نوع من الإصلاح الدينى (بدون علمانية الدولة)؟.

وعلى العكس من تلك الإشكالية القسرية المزعومة التى لاتنصف الإوضاع أقصى اليمين فى الحركة الوطنية، كانت مواقف وكتابات مندور، الراديكالية.

ونلاحظ هنا بعض اثار «البنية التكوينية»، فعلى الرغم من أن عناصر رؤية مندور تختلف عن عناصر رؤية كتاب آخرين إلا أن برادة وصل إلى قائل «البنية» أو الإشكالية التى التقت عندها التيارات الأساسية فى المجال السياسى والأدبى. فإن كتابها مختلفين تماما يمكن أن ينتموا جميعا إلى نفس «البنية» العقلية الجمعية. ويصل برادة من ذلك إلى إقحام مفهوم المثقف العضوى معدلا مختلفا عن مفهوم جرامشى. وبعد ذلك تجيء صفة «التكوينية فبرادة يوضح ميلاد هذه البنى العقلية من رحم الأوضاع التاريخية. ولكن برادة ليس بنهوي متسقا فهو مايزال أسيرا لنزعة وضعية تبحث عن تناظر بين أعمال أدبية أو أفكار مفردة وبين وقائع تجريبية منفصلة، وماتزال نظرية «العوامل» فى التفسير سائدة لديه. وعيشنا نهبحث عنده عن المسألة الأساسية فى البنيوية التكوينية المتسقة نسبيا، وهى مسألة التنظيم فى بنية أو المبدأ المنظم (بالعكس) لتعاسك فئة اجتماعية أو نظرة إلى العالم (مثل بنية تعاود التكرار بين الله والعالم

والانسان رغم اختلاف المضمون من عمل إلى عمل فى نظرة شاملة إلى العالم عند جولدمان فى الإله المختبىء).

وهل نجح برادة فى تحقيق أمنياته هو، أى فى إبراز العلاقات البنوية بين الكتابات النقدية لمدور وبرية العالم عند فئة اجتماعية أو حركة اجتماعية وبين التاريخ نفسه؟

الفكر النقدي للديمقراطية الشورية

يجب أن نفرق فى كتابة مندور بين الانقياء الفكرى ومضمونه الاجتماعى من ناحية وبين طريقة العرض سواء فى الصحيفة أو الكتاب أو المعارضة الجامعية من ناحية أخرى. لقد كان سيف الرقابة وقانون المطبوعات والسجن والمحاكمة مرفوعا على رقبته ليل نهار. ولم تكن مناقشة نظام الحكم الملكى فى مصر مما يسمح به دستور ٢٣، ولم يكن ذلك من حق البرلمان، كما أن مجرد الدفاع عن الماركسية أو تحييدها أو عرضها عرضا موضوعيا كان يعنى فى المذكرة التفسيرية لأحد القوانين الجنائية الشهيرة دعوة إلى قلب نظام الحكم بالقوة المسلحة.

لذلك من التجنى أن ينسب أحد إلى مندور قبوله للنظام الملكى هو والذى حارب كل دعائمه الاجتماعية والفكرية، أو أن يدرجه أحد فى إشكالية مع الذين كتبوا القصائد فى الملك المفدى. كما أن العدالة الاجتماعية التى كان يقاتل من أجلها ضد «الباشوات الرأسماليين» الذين كانوا يتحكمون فى الشركات الكبرى ويتملكون نسبة عالية من الأرض الزراعية، لم تكن منقولة عن نموذجية الغرب أو الاشتراكية الديمقراطية لليون بلوم، فلم يعرف عن أحد من هؤلاء الاشتراكيين خدة العداء للاحتكارات الرأسمالية والتشهير بها، وكانوا على رأس حكومات تستعمر البلاد العربية لصالح الرأسمال العالمى. كما كان دور مندور فى الهجوم على معاهدة صدقي بيفن، وبفن من قادة حزب العمال، دورا مشهودا فى كشف أن استمرار العلاقة مع «الانجليز» راء مايسمى بالدفاع المشترك.

أما استشهاد مندور بمراجع غربية لتبرير دعوته إلى تشريع نظام للضرائب التصاعدية أو لتحديد دور الرأى العام لتفادى الاتهام بقلب نظام الحكم بالقوة فلا يمكن أن يتخذ دليلا على تهميته الثقافية للغرب. ولقد شعرت بالحيرة فى تلك الأجزاء من كتاب برادة التى يعتمد فيها على دراسات أنور عبد الملوك عن المثاقفة والوقوف عند تقاطور الثقافتين العربية (الاسلامية؟) والغربية (البورجوازية؟) دونما تركيب. فهل يعتقد أن الديمقراطية والمجالس التشريعية وسياسة الضرائب التى تأخذ فى اعتبارها مصالح الجماهير والحد من الاستغلال كلها خضوع للغرب وتكريس لنموذجيته؟ حقا لابد أن تأخذ هذه المضامين الديمقراطية العالمية العامة أشكالها القومية

التي تتلام مع درجات التطور الاقتصادي وطبيعة الهياكل الاقتصادية والصراع الطبقي والفكري.

أما ترويد القول بالخصوصية الاستثنائية للعرب والمسلمين فهو تكريس للتخلف والعزلة. وربما كان من الأصوب القول إن الشقافة الرأسمالية في الغرب القائمة على استغلال العاملين والمستعمرات، ليست نموذجاً أدياً للتقدم بدلاً من اجترار عبارات مثل الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا. وما أظن، برادة ينتص إلى ذلك التيار.

إن مندور تابع متابعة متعمقة المحازات الأدب العربي والأدب العالمي، ولم يقف عند المتابعة فهو كما قال برادة بحق أول ناقد للأدب العربي، وبقي أن يضيف أنه قد انتقد التركة الفكرية والفنية «للغرب» أيضاً مطوراً ما وجده من كنوز ثمينة.

وهو يشبه الديمقراطي الثوري الروسي بيلنسكي، على سبيل المثال، في بعض النواحي الرئيسية، السياسية والجمالية. لقد ناضل كما ناضل سلفه الذي ربما لم يهتم مندور بدراسته معبراً على حد تعبير لينين عن مصالح زوسع طبقات الشعب من أجل الحقوق الأولية التي كانت تنتهبها في غلظة مؤسسات النظام» وكانت أفكار «مليكي وبلادى» عن كتلة قومية لاصراع فيها هي الفكر الذي يناوئه مندور، كما كان الفكر السلفي الذي يستجدي حتى عند أبرز الكتاب تصنيف المتخلفين باصدار كتب دينية لاتضيف جديدا وتبرر الأوضاع الظالمة في العصر الملكي هدفا لهجومه الشجاع. ويوضع برادة في هذا الصدد أن المشاقفة لم تظل متجمدة عند مستوى التقبل والاندماج (ص ٤٠) كما يبرز بحق أن مندور لا يكتفى بنقل التفكير الأوربي، فالتفكير الحصب بألفاظ مندور «هو الذي نستمد من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا يد إذا أردنا أن نحدد حياتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها» (الميزان الجديد ص ٦٨) (ولكن برادة يهود ليؤكد استنادا على أنور عبيد الملك غياب «التركيب» كما أسلفنا).

لقد أكد مندور دائما الربط بين الفكر والفن وبين الواقع والحياة والابتعاد عن الخرافات ونقد العلاقات الاجتماعية وتحليل الاتجاهات الفكرية. وطوال الفترة السابقة لحركة ١٩٥٢ لم يتهاون مندور مع السلطة ولا مع أساسها الاجتماعي، وكان ينتمى إلى يسار الحركة الوطنية بل إلى أقصى يسارها. وبعد ١٩٥٢ أكد على ضرورة الديمقراطية السياسية، وحاول أن يخوض عام ١٩٥٧ معركة الانتخابات لمجلس الأمة عن دائرة المنيل في القاهرة أمام مصطفى كامل مراد على أساس من برنامج متسق الوطنية والديمقراطية. وكان أكثر يسارية من بعض الاتجاهات الماركسية التي أبدت في البداية مصطفى كامل مراد على أنه من «ضباط الثورة» كما إيدت أحمد سعيد مديح صوت العرب الشهير في دائرة مصر القديعة المجاورة أمام «سيذا نبراوى» حتى رفض المرشحان



الحكومي تأييد هؤلاء الماركسيين لأنهم فى الزعم الكاذب عملاء للاتحاد السوفيتى. أما محمد مندور فقد رحب بالتعاون مع اليسار الشيوعى فى حملته الانتخابية ودافع عن برنامج الجبهة الوطنية. الديمقراطية ولم يكن عجباً أن اعترض عليه «الاتحاد القومى» ومنعه من الترشيح بحجة مدعاة وهى علاقته «بالوفد» ويعلم الجميع أن مندور كان ممثلاً للشعب داخل الوفد، وكان يسجن متهماً بالشيوعية وتوضع العقبات أمام قيامه بالعمل الأكاديمى والصحفى من جانب وزراء الوفد وبعض قادة الوفد، كما لم يشترك مندور فى البيان الذى كتبه عدد من اليساريين المعارض عليهم يعلنون تأييدهم للرئيس على الرغم من اعتراضه عليهم. ومناسبة هذا الاعتراض، فلم يكن المطروح للمناقشة تأييد الرئيس فهو معلن فى البرامج والمواقف السابقة، بل الاحتجاج على هذا الموقف المعادى للديمقراطية من جانب الاتحاد القومى الذى فرض وصايته على حق الشعب فى الانتخاب. ومن المعروف أن المجلس الذى تمخض عن هذا الانتخاب ضم مايزيد على العشرين عضواً من الأعضاء السابقين للحزب السعدى حليف السراى والاستعمار دونما اعتراض.

ولم يتوقف مندور، بل جدد فكره ملتصقاً السبيل إلى الاشتراكية منادياً بشكل خاص من الواقعية الاشتراكية. وعلى الرغم من انتقاداته الخاطئة لبعض المفاهيم الماركسية التى يتوهم أنها حتمية اقتصادية أو دوجماطيقية (تقريرية فى ترجمة مندور) فقد عمد إلى محاولة تطعيم منهجه الديموقراطى الثورى بعناصر منها.

نموذج المثقف العضوى:

ويقوم برادة مفهوم جرامشى للمثقف العضوى فى غير سياق، وكأنه حكم قيمة يمدح المثقف العضوى مقابل التقليدى.

وبادىء ذى بدء يقرر برادة أن مندور مثقف عضوى لأنه ينتمى إلى الطبقة الريفية المتوسطة

المتشبثة بالتقاليد ويتعالم الدين الاسلامى والتي أسهمت عن طريق الفلاحين فى البداية (١١) أو بواسطة أبنائهم فى المدن فى الكفاح من أجل الاستقلال (ص ٦٧ وهامش ٢٦ ص ٨٣). وقد بحث فى مرجع برادة وهو الأرض والفلاح لآبراهيم عامر ص ١١٥ ومابعدها عن «البادية» فلم أجدها بطبعة الحال ولعله يقصد الريف)

ويواصل القول «ولاشك فى أن حزب الوفد الذى كان يقوده فى البداية زعيم «فلاح» قد جعل منها (الطبقة الفلاحية) اداة سياسية قادرة على احراز الاستقلال وامتلاك السلطة. ومن المعروف أن الفلاحين بالتحديد أو كتلتهم الأساسية «على الرغم من قيامهم بوظيفة جوهرية فى عالم الانتاج، لا يقدمون أو ينتجون مثقفين العضويين ولايمثلون أى شريحة من المثقفين التقليديين، على الرغم من أن الطبقات الأخرى تأخذ من الفلاحين مثقفياها (ابناء الفلاحين) كما أن نسبة عالية من المثقفين التقليديين من أصل فلاحى» (كلمات جرامش من مختارات من دفاتر السجن- طبعة لورنس آند ديشارت الانجليزية ص ٦). فالقلاخون المتوسطون لاينظمون أنفسهم بأنفسهم وليست لهم أيديولوجيتهم المستقلة، ومن النادر أن يكون لهم تنظيمهم السياسى الذى يقودونه كقوة مستقلة.

وكلمة مثقف تقليدى لاتعنى ازدراء أو نقصا فى المكانة عند جرامشى بل تعنى المثقفين الذين يمثلون استمرارا تاريخيا فى المجال الثقافى لاتقطعه التغيرات الجدرية فى الاشكال السياسية والاجتماعية. وهم يرون أنفسهم مستقلين عن الطبقة السائدة (ص ٧)- وتضم فئة التقليديين كل الفنانين الابداعيين والمتعلمين عموما. أما المثقف العضوى فهو على علاقة أكثر مباشرة بالبنية الاقتصادية لمجتمعه مثل المنظم الرأسمالى. مثلا، وهو يحيا حياة طبقته ملتصقا بها منظمًا لها ناشرًا وعيها.

ولأتعنى التقليدية هنا أنها فى تضاد مع التجديد والعصرية بل تصف المثقف المستمر عبر التاريخ داخل التراث الثقافى.

ولا أظن أن إدخال صفة العضوية على مندور يعنى عضويته فى الحركة الوطنية ثم سحبها منه بعد ذلك مما يفيد كثيرا. ومن الملاحظ أن الحدود الطبقيّة عند برادة مطاطة إلى أقصى مدى فهو يعتبر سعد باشا زغلول الوزير قبل الثورة (١٩١٩) والمحامى المثقف وصهر أحد كبار الملاك «فلاحا».

عودة إلى النقد:

والجديد الباقى عند مندور أنه يركز نظره فى الأدب باعتباره فنا لغويا، وموضع دراسته أو طباعة العلمى لا يأتية من علم الاجتماع أو النفس أو نظرية التطور بل من علوم اللغة ومناهج

اللغة (فى الميزان الجديد ص ١٨١). واللغة عنده ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات (ص ١٨٥). وهو يقارن بين عبد القاهر الجرجاني وبين «رأس علم اللسان الحديث فرديناند دي سوسير (رأس البنوية) (ص ١٨٦). وهو لا يرفض روح العلم وإن يكن يرفض العلموية المزيفة التى تطبق قوانين العلم الطبيعى والنفسى على الادب (ص ١٩٢). ويترب مندور من إحاطة شاملة بالشعر فهو طبع ودافع وإرادة وجهد وصناعة، ولكنه لا يعود بالأدب إلى الدراسة اللفظية التى افسدته وسلبته روحه. فاللغة مستودع تراثنا الروحى، ومن الثابت أننا لا نملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستطيع ايداعه لفظا الذى يوضع الفكرة ويميز الاحساس (١٩٤)

والفكرة والاحساس فى الأدب عنده يؤلذان مجسمين فى العبارة، فلا تدرى أفطن الكاتب إلى الصورة أولا أم إلى موضوعها (أذكرنا مندور بقول ماركس اللغة وعى عملى، واقع أول للفكر؟) والنقد عند مندور وضع مستمر للمشاكل، ولكل جملة أوبيت مشكلة داخل النص، ولا بد لنا من فلسفة كبيرة لنلاحظ مايقع عليه بصرنا (الوقائع الجزئية)، ونحن لانقف عند الألفاظ أو الجمل وإنما ننظر فى المعنى عند قامه والفراغ من تأليف عناصره المتباينة. هكذا تكلم مندور بلسان الغد.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن مندور يفرق بين الدراسات الأدبية وبين النقد الأدبى، وهو لا يتعمق الذوق المدرب فى الدراسة الأدبية لتاريخ الأدب أو عرض مناهجه ومذارسه ولكنه يؤكد على دور الذوق فى نقد النصوص الأدبية فالتقد ليس تحليليا وفق قواعد جاهزة لعينة معطاء، إنه يقوم على إدراك عالم لامتناه متعمد الأوجه هو العمل الأدبى، ودون التدقيق مرشدا لاسهيل إلى دخول هذا العالم.

ولن استطيع عرض نظريات مندور وتطبيقاته، فهى حية اليوم كما كانت عند كتابتها أول مرة يرددها الكثيرون دون أن يحوا أنتسابها إلى المعلم العظيم. والسؤال الذى يبقى. هل تستطيع البنوية التكوينية أن تدرس فكرا فى مرحلة انتقال من المضمون الديقراطى إلى المضمون الاشتراكى، ومن تراكم العناصر العلمية والجدلية إلى تكاملها تعبيرا عن مواقع طبقية متناقضة لشرائح تتجه إلى وضع الطبقة العاملة فى عملية طويلة الأمد حافلة بالتناقضات والمعوقات؟

وفى النهاية، لقد كان موضوعى هو نقد النقد، لذلك لم أقف طويلا عند ما فى أطروحة الدكتور محمد برادة من نظرات نافذة وأحكام صائبة، وهى كثيرة تقدم زادا للتفكير والاختلاف وطرح الاسئلة ومرحبا بالربط بين الهنية والتاريخ.. ولكن أيمكن للتضادات التى تفسر التزامن أن تصلح لتفسير التعاقب فى الزمان؟

سمات المنهج النقدي عند محمد مندور

عبد الرحمن أبو عوف

كان الناقد البارز محمد مندور من أكثر النقاد العرب إهتماماً بالبحث عن (منهج نقدي) قائم على التراث والمعاصرة، وجسد بذلك إستمراراً حياً للتقاليد التي أرساها - طه حسين - في محاكمة الأوهام في ثقافتنا ونزع النقاب عن الأنظمة اللاعقلية الموروثة، وإيقاظ الرغبة في قيام قانون يصبح المفكر فيه هو حقيقته دون تنازل أو تبرير.

ومنذ أواخر الأربعينات ومحمد مندور يقدم الكثير لفكرنا النقدي والإجتماعي والسياسي، عاش حياة خصبة نحيها نحن من جديد حين نقرأه، قدم لنا في مستهلها كتيبه المضئنة (في الميزان الجديد) و (النقد المنهجي عند العرب) و (نماذج بشرية) و (الأدب ومذاهبه) إلى جانب دراسات في الشعر ومعارضات في المسرح والنثر... هذا إضافة إلى دراساته عن المسرح المصري والعربي ونشأته وتحولاته وتياراته، ومازال كتابه (مسرح توفيق الحكيم) مرجعاً أساسياً لفهم دور ومسرح توفيق الحكيم.

والبحث عن رحلة - محمد مندور - النقدية يستلزم فهم مكوناته الثقافية وعلاقات التفاعل بين تحولات فكره وعطائه مع تحولات الثورة الوطنية المصرية وصعودها لثورة ذات بعد تقدمي، ثورة ١٩٥٢ التي قادها عبد الناصر.

درس محمد مندور في كليتي الحقوق والأدب بتوجيه من طه حسين ثم سافر في بعثة إلى فرنسا في الثلاثينات، وظل يدرس هناك مدة تسع سنوات، حصل فيها على ليسانس في الآداب ودبلوم في علم الاقتصاد السياسي، ودبلوم في علم الأصوات، كذلك درس التراث اليوناني والمحاضرة اليونانية، وعاد إلى القاهرة ليقدم رسالته الرائدة في الدكتوراه عن (النقد المنهجي عند العرب).

تأثر مندور بالثقافة الفرنسية واليونانية، ونهل بعمق من منابعها، وتوقف عند دراسة نقاد عظام مثل (سانت بييف) و (تين) و (بروتيجير) و (لانسون) وفيلسفة - ه. بوانكاريه -، كذلك

درس التراث اليونانى وتعمق فى الأساطير والدراما الإغريقية عند اسخيلوس وسوفكليس
ويوريديس وإرسيتوفان وأيضاً الملاحم اليونانية: الإلياذة والأوديسة لهوميروس، ودرس
تفسيراتها المعاصرة، وألم بالمرح الكلاسيكى الفرنسى عند كورنى وراسين، ويومارشيه
وموليير، إضافة إلى كل ذلك فتندور تكون أساساً واصل التكوين بعد أن عاد من أوروبا بأسم
وأصنام الموسوعات العربية فى تاريخ الأدب وتقدمه وفنونه، كالأغاني والأمالى، والعقد الفريد،
ونهاية الإرب ودرس عبد التاهر الجرجانى وإبن قتيبة، والجمحى والجاحظ وقدامة بن جعفر والمبرد،
وابو هلال العسكري وغيرهم.

كان مندور مرشحاً لأحداث ثورة فى النقد العربى فضلاً عن حسه السياسى الناضج والوعاى
بتطورات الأحداث العالمية والعربية والمصرية للدرجة أن هناك جانباً مهماً من حياته ونشاطه لم
يدرس دراسة كافية مثل إستقالته من الجامعة قبل ثورة ٥٢ وتفرغه للصحافة الحزبية والعمل
السياسى فى صفوف طليعة الوفد حزب الأغلبية، حتى وصل إلى نائب فى البرلمان، وهناك كتاب
صدر عقب وفاته بعنوان (كتابات لم تنشر) ضم مقالات وطنية وسياسية وثقافية ساخنة تدل على
وعى وطنى إجتماعى متقدم.

ويتفق معظم الدارسين لمنهج محمد مندور النقدى على تسميته (بالمناهج الذوقى الإنطباعى)
برغم أنه قد يجنح أحياناً إلى الجانب الدراسى التحليلى أو التقييم الأيديولوجى الإجتماعى، وهو
فى هذا يختلف عن (طه حسين) الذى يغلب على منهجه الطابع التحليلى العقلانى، ولعل هذا
يعود إلى موقف كل منهما من العلم بشكل خاص، لقد كان فكر طه حسين يركز على مفاهيم
الحتمية التاريخية الطبيعية وعلى العقلانية الديكارتية من الناحية الإجرائية ويجنح نحو علمنة
الدراسات الأدبية عموماً (كما يقول محمود أمين العالم)

أما محمد مندور فكان يقف موقفاً مواضعائياً من العلم متأثراً فى ذلك بفلسفة (ه.
بوانكاريه) خصوصاً بكتابه - (قيمة العلم)، وكان يرى أن العلم لا يقوم على أساس موضوعى
ولما على مواصفات نسبية ولهذا فلا سبيل إلى معرفة الحقيقة علمياً، وهذا ما أشار إليه أيضاً
محمود أمين العالم.

ويمكن رصد رحلة مندور فى البحث عن منهج نقدى فى مراحل ثلاث:
أولاً: مرحلة المنهج التاريخى الأصولى: وقد تأثر فيها بمبادئ مدرسة (الانسون) التى تقوم
على المنهج التاريخى أى متابعة مختلف النصوص الأدبية فى تسلسلها التاريخى لمعرفة خصائصها
الذاتية والقيام بالدراسة المقارنة بين أساليبها المختلفة، وثمرة هذا المنهج كتابه (النقد المنهجى عند
العرب).

ويؤكد مندور أن الذوق ينبغي أن يكون المرجع النهائى فى الحكم النقدى كما يؤكد على
ضرورة النظر فى المراحل المختلفة للنقد وأساليب التعبير الأدبى لضمان سلامة الحكم النقدى، وهو
يعرف النقد عموماً بأنه دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة.

ثانياً: مرحلة المنهج الذوقى التأثرى: ويطلق عليها نظرية (الشعر المبهوس) وقد عرض هذه
الرؤية فى كتابه (الميزان الجديد) وهى ترفض كلا من الكلاسيكية والرومانسية وتتخذ طريقاً

وسطيا يحاول من خلالها أن يجعل الذات والموضوع وحدة واحدة، كذلك الوجدان والعقل فيما يسمى عدة أدوات منها الهمس والإيحاء والإقتصاد في إختيار الكلمات وتجسيد الشاعر والصورة والأخيلة ولقد خدمت هذه الرؤية النقدية مدرسة أبولو في الشعر غير أنهم غالوا في الفردية والوجدانية.

ثالثا: مرحلة النقد الأيديولوجي؛ ومع تطور الحركة الوطنية وظهور طبقات جديدة بدأت تلعب دورا بارزا في قلب جدل العملية الاجتماعية كالعمال والفلاحين، تجاوز مندور الرؤية الفردية والوسطية في الشعر المهوس وتوصل إلى ما أسماه (النقد الأيديولوجي) وقد عرضه في عدة كتب أبرزها (المذاهب الأدبية والفنية) و (قضايا جديدة في الأدب الحديث) وقد خاض معارك حافلة ضد أنصار الفن للفن ودعا إلى أدب واقعي من أجل الحياة يصور البسطاء والمطحورين، أقرب إلى الموضوعية.

غير أنه كان في حدود التسجيلية دون الوصول إلى مستوى جدلي في تصوير الواقع بشموله وترايطه وتناقضاته وتحولاته وتصوير النموذج الفني بتعدد جوانبه وتحييله للعصر.

كان مندور بحق الحلقة الوسطى بين النقد الاجتماعي والتاريخي والنقد الواقعي الجدلي، إضافة إلى هذا الدور في تأسيس منهج علمي للنقد، فقد ترجم باتقان بعضا من الأعمال الأدبية والنقدية أهمها رواية (مدم بوفاري) لفوستاف فلوير و (نزوات مربان) لألفريد دي موسيه وكتاب (دفاع عن الأدب) لجورج ديهاميل إلى جانب عدة مسرحيات.

وبقي دور مندور كأبرز نقاد المسرح تعريفا بنظرية الدراما وأصول وإنجازات المسرح، كذلك تابع المسرح المصري في ازدهاره في الستينات وكتب عن نعمان عاشور وسعد الدين وهبه والفريد فرج ويوسف إدريس ولطفى الخولي ومحمود دياب وميخائيل رومان ورشاد رشدي الخ.

كما قام بالتدريس في معهد الفنون المسرحية منذ نشأته وتحلى بحصاد جهده التعليمي في ظهور عدد كبير من نقاد وفناني المسرح الذين مازالوا يلعبون دورا بارزا في حياتنا المسرحية والفنية والأدبية والصحفية.

ولا ينتهي الحديث عن محمد مندور دون تسجيل مدى صدق رؤيته السياسية، وقت تفرغه للعمل الصحفي والسياسي في أواخر الأربعينات، حيث ناضل ضد حكومات الأقلية والإنقلابات على الدستور، ودافع عن قضية الحرية والديمقراطية والاستقلال، وتعرض للسجن في عهد إسماعيل صدقي باشا في الاعتقالات الشهيرة التي جرت عام ١٩٤٦ حيث اعتقل مع عدد من المثقفين الديمقراطيين والشيوعيين.

وإذا عدنا إلى مقالاته السياسية في هذه الفترة فستجد في معظمها مطالب حققتها ثورة ١٩٥٢ كالدعوى لتأميم شركة قناة السويس والحياد الإيجابي وضرورة تدخل الدولة في الإقتصاد والدعوة للعدالة الاجتماعية، ورفض الليبرالية الغربية والمطالبة بديمقراطية إجتماعية والتحذير من العدو الإسرائيلي.

لقد كان محمد مندور نموذجاً للمثقف المرتبط بقضايا وهموم شعبه وكان من أبرز مؤسسي الثقافة الوطنية الديمقراطية، لذلك سيظل يعيش في جناننا رمزا للعقل والتنوير والتقدم.

النزوع الرومانسي والاحتجاج الشامل

ف.ن

نماذج بشرية هو كتاب فريد في انتاج مفكر كبير مثل محمد مندور. كتاب كشف فيه عن موهبة أفصح عن نفسها مع كل قراءة لنموذج جديد من شخصيات الأدب العالمى كان في حقيقة الأمر يعيد كتابتها، ويطلقها حية من جديد منطلقا في اختياره من عصره هو لامن الزمن الذى تخللت فيه الشخصيات على أهدى كتابها الأصليين، وكان عصرا قلقا تنأهب فيه مصر لحوض واحدة من معاركها الكبرى مع الاستعمار والقصر.

يلفت المؤلف نظرنا في إهداءه الكتاب الى زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز الى شعره هو الخفية «فإن يكن هناك إنسان قد أحس بكل ما وضعت في هذا الكتاب من تفكيرى وإحساسى فهو لاريب هذه الزوجة العزيزة، ولقد حرصت على أن تظهر القراء على مافى هذه النماذج من جهد مستور وصنعة خفية..»

نحن اذن بصدد كتاب من الأدب الخالص أولا، ومشبع بروح النقد ثانيا، يكاد ينطبق عليه مبركا ذلك المفهوم الذى استخلصه مندور فيما بعد في سياق دراسته للشعر وهو الشعر المهموس وسوف تبين قارئى مندور أن هذه الامكانية لم تتطور في انتاجه اللاحق رغم تنوع هذا الانتاج وثرائه بلا حد ولذا تكتسب النماذج البشرية أهمية مضاعفة.

نقودنا ملك عبد العزيز في مقدمتها الجميلة المفعمة بالحساسية والفهم الى اكتشاف ومكنم الابداع الأدبى في النماذج قائلة: «فاذا كان أولئك الكتاب الكبار خالقوا تلك النماذج قد وجدوا شخصياتهم مبعثرة غامضة حائرة في الحياة فجمعوا أشاتاتها، ووضحوها معا لها ودعوا حياتها، فكل ذلك قد وجد المؤلف تلك الشخصيات مبعثرة حائرة ولكن في كتبهم التى صارت أعمق في

الحياة من كل حى، وأصدق دلالة من كل واقع، فجمع أشتاتها ووضع معالمها فكان من ذلك قلق جديد...

لاستطيع أن نجد فى مفتتح غاذجه مصادفة خالصة إذا ما عرفنا أن الكتاب صدر سنة ١٩٤٤ أى أنه كتب بينما كانت تختمر فى الحياة الاجتماعية السياسية انتفاضة ١٩٤٦ التى أسفرت عن تشكيل اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال.

«جفروش» هو مفتتح الكتاب الذى يضم أربعة وعشرين نموذجاً، «وجفروش» طفل فى الثالثة عشرة من عمره يظهر ويختفى بعد أن تبدأ رواية اليوساء لهيجو وقبل أن تنتهى، فلا هو بطل الرواية ولا هو مدارها...

كان صبية وفتيان مثل «جفروش» هم وقود الانتفاضة فى مصر بعد عامين «وقد اجتمعت بنفسه قوة الثورة على النظام الى جوار المرح والسخرية من الأم الحياة».. وكأنما يقدم لنا الكاتب السمات النموذجية العامة للشخصية الشعبية المجهولة بمخزونها الروحى الذى يتوارى خلف قسوة الظلم الواقع عليها ويتفجر بالثورة عليه. ولذا فإن جفروش الشخصية الثانوية العابرة تصبح شأنها لدى مندور شأن كل من يميز بين البشر فما يجوز أن نخضعهم لأحكامنا الوضيعة المتواضعة. ولحياتهم منطق لا يفهمه إلا من يضارعه...

ويتوقف فى شخصية فيجارو- التى قص لنا المؤلف المسرحى الفرنسى بومارشيه حكايتها فى ثلاث مسرحيات- يتوقف مرة أخرى عند السخرية كسلاح للشعب ضد الظلم، ويقارن بين فيجارو وشابلىن. والسخرية هى «انتقام مر من نظام بلغ من فساد» أن كان الشعب يسعى الى هدمه دون أن يفكر فيما يريد أن يقيم على أنقاضه من نظام...

وبوسعنا أن نرد هذه الكلمات بسهولة الى واقع مصر التى تتأهب للاحتجاج الشامل، فقد كان «مندور» يكتب تحت الرقابة:

فيجارو النموذج بشرى خالد لأنباء الشعب الذين لا يطمأن من كبرياتهم ظلم ولا يعوزهم سلاح فإن لم يكن العنف فلتكن السخرية.

فيجارو رمز ثورة مجيدة، حررت البشر من قيودهم، وفتحت أمامهم آفاقاً من الحرية واحترام الانسان لأخيه الانسان، لانزال الى اليوم تلمع فى جوانبها أجمل الأحلام.

لقد فعل فيجارو فى الثورة الفرنسية ما لم يفعله الحديد والنار، وتلك أسلحة الأيدي، أما فيجارو فكان ولا يزال سلاح النفوس. فيجارو روح خالدة لأنها كقوى الطبيعة. لا تلتفع، فيجارو من روح الله لأنه رمز للشعب، ذلك الشعب الحامل الذكر المهضوم الحق. ذلك الشعب الذى لا يريد أن يستعبدى أحداً، وإنما يطالب بحقوق لا بد أن يتألفها يوماً. ذلك الشعب الذى يشكو من نظام فاسد لا بد أن يقيم على أنقاضه نظاماً أصح.

أما دون كيشوت الذى أرقه هوى إصلاح ما فى العالم. من شرور، قلعلنا لن نقرأ فى الأدب العربى أجمل ولا أعمق من الكلمات التى قدمه بها «مندور» حيث تلك النغم الأسبانية المغنمة بالعطف على معنى النفوس الكبيرة لإصلاح عالم مختل:

«وأى جنوى من سرد مأس تضحك منها الشفاء وفى القلوب أسى عميق؟»
«مات دون كيشوت بعد كفاح تعزى بنهل غايته عن كل المأس، وكأنى به
لم يستطع عزاء عن تلك الأحلام الجميلة التى تهدمت بعهدتها حياته. مات
فعلقى الموت كما يعلقى محب ابتسامة حبيبتها أو شهيد وجه ربه».

ثم:

«مات دون كيشوت فى كتاب سرفنتس، ولكنه بقى فى عقول جميع الأجيال التى عبرت
الحياة، أو التى ستعبرها، رمزاً لما فى نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير والفناء فى سبيله،
رمزاً لما قد تقوه حماسة القلوب إليه مما يسميه الحقى جنونا. مات وظلت حياته درساً خالداً لما فى
الجهاد فى سبيل المثل الأعلى من نبل يكتفى به عن كل النتائج»

وهذه الفكرة الأخيرة- الكفاح فى سبيل المثل الأعلى بصرف النظر عن النتائج- هى فكرة
محورية فى الكتاب يراجه بها المؤلف الفنان تلك النزعة النفعية البراجماتية الشائعة، ويقترب بها
من الكفاح الشامل الذى خاضه الشعب المصرى ضد الاستعمار والظلم الاجتماعى والأرهاب المادى
والمعنوى. ولسوف نجد هذه الفكرة النبيلة مشبعة بنزعة رومانسية خلاصة ترى التكامل الإنسانى
والصفاء الأخلاقى فى ماضى البشر السعيد، فى البداوة وخلو البال ووضوح الأشياء والعلاقة
الحميمة مع الطبيعة، وتنبذ كل ما يرتبط بالتحضر حيث تتمعد حياة الإنسان وتنحل صلابته
القديمة. يكتب عن أوليس:

«أخذت الرقة تنفذ الى صلابته قلبي، أخذ يتحضر، وهذا أمراً عيب فيه، لكن طريق الحضارة
طريق زلق، سوف نراه فى الحديث الآتى ينتهى بربلنا كما إنتهى بالشعب اليونانى كله الى يواور
إنحلال خلقى...»

كان مندور فى ذلك الزمن ما يزال ينظر الى الشعب ككتلة واحدة. ولم يكن قد تأهب بعد الى
الانتقال للفكر الاشتراكى العلمى الذى يفتح الباب لأشكال من الخلاص غير الدينى وغير العودة-
المستحيلة- الى ماضى سعيد...

كانت صرخات الاحتجاج الرومانسى مشبعة أيضاً بالنزعة الاخلاقية العالية التى تندرج فى
سياق «فساد النظم وتحللها» دون أفق للتجاوز، فلم تكن أدوات مندور المعرفية قد تطورت بعد
لتجعل مثل هذا التجاوز ممكناً. لذا تعددت الأسئلة المفعلة بالخرن على مآل الشخصيات التى
اختارها حين بدأت متألقة ثم تدهورت.

البقاء للأصلح، هذا قانون من أهم قوانين الملكية الخاصة والبورجوازية التجارية التى كانت قد
أخذت تتغلغل مع نشأة المدن الكبرى فى رحم المجتمع اليونانى، جنبنا ظل ينمو، ولكن مندور
الثورى الرومانسى يرصد بحرقه ذلك الجانب الأخلاقى فى هذه الولادة الوحشية، ولا يمكنه أدواته
بعد من أن يدرج مثل هذه الواقعة فى سياق تلك الولادة التى تقطر منها الدماء.

«وعندما هم اليونان بالانتقام «لمينلاس» ونادوا بإعداد السفن والرجال للإبحار الى آسيا
الصفرى، لم يتخلف «فيلوكيتس»، بل قدم ست سفن كبيرة زودها بالجند، وأبحر هو على رأسهم،
ولكن محن الأيام شامت الا أن تلذغه حية باحدى الجزر التى رسوا بها أثنا رحلتهم الطويلة،

لدغته فى رجله، فنقر الجرح واشتدت رائحته الكريهة، فتشاور الرؤساء فى أمره. ومن عجب أن نرى «أوليس» يدعوهم الى تركه بجزيرة «لنوس» تخلصا منه اذ لم يعد صالحا لشيئ. وفى هذا ما يحزن فقد سبق أن رأينا أوليس نفسه فى الالياة يحرص على ألا يتخلى عن زميله «ديوميده» عندما جرح فى الغزوة التى اشتركا فيها وقد أحاط بهما العدو والليل حالك الظلام. وهو ميروس يحدثنا أنه قد أظهر عندئذ نبلا وشجاعة لآحد لجمالهما، اذ ضمد جراح رفيقه وعاد به سالما. ولكن الزمن كما قلنا لم يعد زمن البطولة الكريمة، بل زمن النفع المباشر الذى يستطيع كل فرد أن يجنيه من زميله..»

يتحدث مندور عن التفاف الإجتماعى كطابع للحياة البورجوازية فيقول فى معالجته لعبيط دسيتوفسكى:

«فنحن فى الحق أكثر إستعبادا للعرف منا للخلق. وذلك لآمر بين هو أننا جميعا- إلا من عصم رى- أشد صرعا على حركتنا الظاهرة منا على حقائق نفوسنا. واذا تعارض ظاهر لنا بباطن، كم من ترى حورك يستجيبون لنداء الضمير؟

وبصيف: وأما أنا فأعتقد أن عقولنا نحن هى الفاسدة وأن حياتنا الإجتماعية قد خربت نفوسنا لقد كانت من القسوة بحيث فلفت أرواح عبيد وأرواح سادة. وكانت من إلا لتواء بحيث جعلت من حياتنا كلها نفاقا متصلا، واتخذت من هذا التفاف قانونا صارما يصيبنا من عدم احترامه أكبر الأذى، فأصبحنا جميعا نتسائل عن سر عبط هذا الأمير العجيب بدلا من أن نتسائل عن سر فسادنا نحن خدما وسادة.

ويجيب بنفسه على تساؤه فى سياق عرضه البارخ للنموذج فى حالاته المختلفة: «أحقا كان موتشكين من الغفلة بحيث يستحق أن يوصف بالعبط، أم هى الحياة الإجتماعية لم تكثف بأن افسدت مراضعاتها معاملاتنا الخارجية بل امتدت الى داخل النفوس حيث ألهمت مشاعرنا الطبيعية أنوابا من التئكر لآتلت أن تتهد فتكون خيبة الآمال

كان مندور يحى وإن بشكل غامض حقيقة أن الرأسمالية تجزئ الانسان، وتدفع به دفعا للإغتراب عن ذاته بل ومعاداتها من أجل تواؤم فظ مع المنفعة الخالصة، تلك المنفعة التى عبر مندور عبر صفحات الكتاب عن نفوره منها، وتتبع داخل فآذجه تلك الصفات البشرية المحآزة من نبل وكرم ورحمة، من كبرياء وتعال على الصغائر. يتحدث عن مارى الهائسة التى قبلها موتشكين وكان لهذه القيلة حكاية طويلة فى القرية:

«نعم ان الفتاة كانت قد سقطت سقطا أخلاقية لم يكن بد للهيئة الإجتماعية من أن تثور لها» لكنه لم يناقش أبدا امكانية وجود تبرير واقعى وحقيقى لآتقاد الفضيحة وهو يسير فى ذلك على متوال نقده الأخلاقى رغم لمحاته الذكية.

إن فى هذا الكتاب الأدبى الفذ تناقضات لاحصر لها من هذا النوع، فيما بين التمرد على الظلم والجيشان الرومانسى والاحتجاج الشامل، لكنها صيغت جميعا بكثافة شعرية لآتبارى، وكأنا كان الناقد العظيم يعد عدته المعنوية والفكرية ويجرب جميع أسلحته لولوج مرحلة جديدة فى إبداعه الشامل

الانحياز للتمرد

ابراهيم داود

يقدم د. محمد مندور في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» (١٩٦٤) سبعة من نقادنا العرب المحدثين، منذ عصر النهضة التي بدأت في أواخر القرن الماضي. والكتاب عبارة عن مجموعة من الابحاث ، خصص مندور في كل منها كشفا وقرأة لنقد كل من : الشيخ حسين المرصفي، ميخائيل نعيمة، عبد الرحمن شكري: العقاد، المازني، لويس عوض، يحيى حقي، باحثا عن بذور التمرد ليقدم لنا اضاءة على ثقافة كل ناقد وتاريخ تكوينه الروحي والاجتماعي، وطريقه احساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه وادراكه لمدى التطوير الذي طرأ على العقلية العامة لأمتنا وعلى ذوقها الجمالي ويرى مندور أن الذين يتهمون حركتنا النقدية المعاصرة بالتخلف انما يشبثون تخلفهم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتقييم اتجاهاته وممارسته

حسين المرصفي:

الشيخ حسين المرصفي (المتوفى ١٨٨٩) كان ضريرا ، تلقى العلم بالازهر، ودرس فيه حتى ١٨٧٩، وعندما نظم على مبارك محاضرات عامة بالمدرج الكبير بدرب الجماهير كان يلقي المرصفي محاضرتين في علوم الادب جمعت في كتابه الهام «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية».

وكانت هذه المحاضرات هي النواة لانشاء مدرسة دار العلوم ،بناء على التماس من على باشا مبارك ١٨٧٢ ، ومن هذا التاريخ ترك المرفصى التدريس فى الازهر ليتفرغ لتدريس الادب وتاريخه بدار العلوم

وكتاب الوسيلة الادبية شديد الشبه بكتب التراث القديمة مثل أمالى ابنى على القالى وكامل المبرد وغيرها ، وان اختلف عن الامالى القديمة فى انه لا يقتصر على الادب وروايته بل شمل جميع علوم اللغة من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وديع ومعان ، ثم الادب بفرعيه: الشعر والنثر

وعبارة «الوسيلة الادبية» كما يقول مندور تذكرنا على نحو لا يذق بعبارة «الاورجانون» التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسططاليس، فكلمة اورجانون الاغريقية الاصل- والتى أصبحت فى الانجليزية والفرنسية أورجان معناها أصلا الاداة أو الوسيلة، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى.

وعلى هذا الكتاب تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الادبية الحديثة سواء من أقام هذه النهضة على أساس بحث التراث العربى القديم والرجوع اليه بدلا من الزخرفة الخاوية التى كان قد آل اليها الادب العربى فى عصوره الاخيرة، أو من جمع بين التراث العربى القديم والتراث العربى الواصل. ويضيف مندور: ولقد سمعنا أمثاذا د. طه حسين يذكر الشيخ المرفصى ووسيلته فى الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته.

وردا على ما جاء فى كتاب أعلم من الشرق والغرب لمحمد عبد الفتى حسن من أن المرفصى قد تعلم الفرنسية وأتقنها قراءة وكتابة قال مندور: ولكننا مع ذلك لم نحس فى كتاب الوسيلة الادبية الضخم بأى أثر للثقافة الفرنسية وأدائها عند مؤلفها، بل أحسنا فى بعض مواضعها أنه قد كان هناك شك يخامر فى أن الاسم الاخرى لها آداب وأشعار كالادب العربى وشعره

ويضيف «إيا ما كان الامر فان الشيخ حسين المرفصى يعتبر بلاشك من رواد البعث الادبى المعاصر، ومن بناته الأصليين، على نحو مانحس من قراءتنا لوسيلته الادبية الضخمة، وبخاصة الفصول التى كتبها عن صناعات الشعر والنثر وطريقة تعلمهما، ثم الفصول التى وأزن فيها بين الشعراء والناترين القدماء والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الادبى والفنى

ويؤكد ان وسيلة المرفصى قد وجهت الادب والادباء الوجهة الصحيحة فى بحث الادب العربى الناصع عامة والشعر العربى خاصة، باعتبار أن الشعر هو الذى يكون الجانب الاكبر من تراث الادب العربى القديم الرائع ويرى أن المرفصى اهتدى بفطرته السليمة الى بعض ماتردى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر عندما عرف الشعر فى كتابه نقد الشعر «انه الكلام الموزوق المقفى» وجاراه فى هذا التعريف جميع من خلفه على حين ترى الشيخ حسين المرفصى بفطرته السليمة يقول «وقول العروضيين فى حد الشعر انه الكلام الموزون المقفى ليس بهذا لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الاعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقة من هذه الحثيثة فنقول: ان الشعر هو الكلام

البليغ، المبني على الاستعارة والادّعاءات المفصل بأجراً متفقاً في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه وقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به» ومع كل هذا يرى مندور أن المرسى لم يجدد في أصول النقد على نحو ما فعل صاحباً «الديوان» وصاحب «الغريال» فيما بعد، لأنه لا يزال يقرر مثلاً أن للبيت مثلاً وحدة شعرية مستقلة بذاتها.

ميخائيل نعيمة والغريال:

يضم كتاب «الغريال» لميخائيل نعيمة إحدى وعشرين مقالة لم يكتبها صاحبه دفعة واحدة أو وفقاً لمنهج مرسوم وأما هو مجموعة من المقالات النقدية التي نشرها ميخائيل نعيمة في الصحف. أو كتبها كمكدمات لبعض مؤلفاته، والمقالات التي تناولها الكتاب أما للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي المتزمت والتعجيز اللغوي مثل مقال «الحباحب» و«نقيق الضفادع» أو على العروض التقليدي في مقال «الزحافات والعلل» أو مقالات في النقد التطبيقي، وفيها تناول نعيمة بالنقد بعض المؤلفات التي كانت قد ظهرت في ذلك الوقت، وبعد ذلك مقالاته عن النقد البناء وهي المقالات التي يتحدث فيها عن «الفريلة» و«محور الأدب» و«التمثيلية العربية» و«المقاييس الأدبية» و«الشعر والشاعر» ثم مقال صغير عن ضرورة الترجمة بعنوان «لنترجم»

وعن علاقة كتاب الديوان بالغريال يقول مندور «وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن نفضل فيها أولاً، وهي ظهور كتابي الديوان والغريال في وقتين بالغى التقارب، إذ ظهر الديوان في سنة ١٩٢١ وظهر الغريال في سنة ١٩٢٣، والكتابتان يرميان إلى هدف واحد وهو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدي، أي مدرسة البحث، والدعوة إلى أدب جديد، مما قد يوحي بتأثير أحدهما على الآخر ولكن الاستقراء التاريخي السليم يؤكد أن هذا التأثير المتبادل لم يحدث، وقد أكد الاستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصياً عدم حدوث هذا التأثير وقررا أن كلا من الاتهامين قد تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجري والمشرقي بالأدب والثقافات الأوروبية، ثم احساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة، وإذا بكل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق التقاء، وقد اكتفى كل منهما بأن يحىي الآخر بحية حارة ويشد على يده على بعد المزار، إذ حدثنى الاديبان نعيمة والعقاد - يقول مندور- انهما لم يسبق لهما التقاء شخص إلا في مؤتمر الادباء العرب الذي انعقد في القاهرة في ديسمبر ١٩٥٧.

ويضيف: أن منهج نعيمه النقدي في الغريال هو المنهج التأثري الذاتي. مدللًا بمقاله عن الفريلة، ويرى أن هذا المنهج لا يكتفى بالتفسير والتقييم، بل من الممكن أن ينتهي إلى خلق أدبي مبتكر.

معركة اللغة:

اللغة عند نعيمه ما هي لا مجرد رموز كغيرها من الرموز التي استخدمتها الانسانية كوسيلة للاتصال عما يختلج في النفس من فكر واحساس وحسبها أن تستطيع أداء هذه الوظيفة بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حد مستطاع، لأنها كلما ازدادت تبسيطا ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها في نقل الفكر والاحساس من نفس إلى نفس، ويرى مندور أن هذه النظرة ظلت نظرية فلم يخرج نعيمة نفسه ولاخروج زملاؤه من أدباء المهجر على عريشتنا الفصحى وقواعدها، وإن كانوا جددوا أحيانا كما جدد بعض كتاب الشرق من وسائل أدائها التعبيري وتركيباتها اللغوية فضلا عن مفرداتها.

ويضيف أن الادب يتميز عن غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو احساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحيانا كثيرة إلى مائتسمية بالتصوير الهياتي، وقد تتركز عملية الخلق الادبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لاتصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه وأما نوع اللغة التي يستخدمها الاديب فيقول مندور أننا مع نعيمة في تفضيله اللغة الحية السلسة عن اللغة الحوشية الميتة، كما أننا معه في الدعوة إلى التجديد في طرائق التعبير والتصوير وفي أنواع التنغيم والتلحين اللغوي ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، محتكمين دائما إلى احساس المرهفين المثقفي الأذواق من ادبائنا ونقادنا وفنائنا.

شكوى المذهب الوجداني

عند الحديث عن أهمية شكري في حركة التجديد في الادب العربي المعاصر لابد وأن نعطي الاهمية الاولى لنتاجه الشعري الذي حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهباً جديداً في التراث الشعري، ويفضل هذا المذهب الذي حققه شكري في دواوينه السبعة يحق له أيضا أن يحتل مكانة رفيعة بين نقاد الادب.

ومقالاته التي جمعها في كتاب « الثمرات » تبرز خصائص المذهب الجديد.

ويقول مندور « ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكري قد اعطانا جوهر المذهب الجديد الذي دعا اليه في البيت الذي وضعه على غلاف أول ديوان أصدره في سنة ١٩٠١ وهو

ألا ياطار الفردوس
إن الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذي تلا شعراء البعث التقليدي، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكري كانت تضاريس الحياة وثقافتهم الشعرية الواسعة في الأدب الأوروبية، وعلى الأخص الأدب الانجليزية، توحى اليهم بأن وظيفة الشعر الاساسية- وكما يجب أن تكون- التعبير عن وجدان

الشاعر الذئبي.

ويضيف مندور أنه في كتيبه الثلاثة «الاعترافات والصحائف والشرعات» يفصح شكرى عن مذهب جمالى موحده هو مذهب التأمل، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكرى والاحساس العاطفى الحار، فكل خاطره من خواطره لها لونها العاطفى الخاص. التابع من نفس فكرى، وسبق أن سماه مندور فى كتاب «الشعر المصرى بعد شوقى» مذهب الاستبطان الذاتى.

والحديث عن جوهر المذهب الشعرى النقدي الجديد الذى دعا اليه شكرى أو اتجاهه العام نستطيع أن نلتقطه من المقدمة الطويلة التى قدم بها الجزء الخامس من ديوانه تحت عنوان «فى الشعر ومذاهبه» وهذه المقدمة تؤكد مذهب فى تلوق الشعر وقراءته وتصور عام لماهية القصيدة كما كان يعلم بها شكرى ولكن د. مندور عندما حاول أن يرى كيف حقق هذا التصور النظرى فى شعر شكرى قال: عندما ننظر فى مدى تحقيقه لها فى شعره لانتستطيع أن نغفل زن عبد الرحمن شكرى كان نفساً قلقه كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتهما، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحيانا كثيرة بعدم الاستواء، فتراه يرتفع أحيانا إلى قمة الشعر، بينما يهبط أحيانا أخرى إلى مستوى النشر المسطح، كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية، وبين غموض النفس والتواء والعبارة.

وحدة القصيدة

ويرى مندور أن مبدأ وحدة القصيدة على النحو الذى نادى به شكرى وصحبه وأتخلذه العقاد معولا من المعاول التى استخدمها لتحطيم شعر شوقى فى الديوان، قد سبق اليه عدة من النقاد والشعراء المتقدمين تاريخيا على جماعة «الديوان» مثل الشيخ حسين المرصفى الذى راح يقرأ احدى قصائد البارودى قائلا:

«ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فانك لاتفقد بيتنا يضح أن يقدم أو يؤخر، ولا يبتين يمكن أن يكون بينهما ثالث».

وكذلك خليل مطران وغيره

العقاد

يقول محمد خليفة التونسى عن منهج البحث فى الأدب عند العقاد فى كتاب «فصول من النقد عند العقاد»: أنه منهج نفسى يزن جميع الاعمال والأقوال والحركات وما اليها فى الوجود ويفسرهما ويعملها ببراعتها فى نفس الإنسان ونظرة الوجود الحى، ولا يبالى بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدي تلك البواعث وتدل عليها.. الخ

ويرى مندور أن فلسفة العقاد تجمل فى لفظتين «الفردية والحرية»، ويضيف «والفردية- عل نحو أدق» أصالة الفردية هى المبدأ العام الذى نمجده دعوة التجديد فى الشعر التى قادها فى

النصف الأول من هذا القرن العقاد وصاحبه شكري والمازني. وهى الدعوة التى طالبت بأن يكون الشعر الغنائى تعبيراً عن الوجدان الفردى للشاعر. وقد نجحت هذه الدعوة وطبعت تجديدنا الشعرى كله بطابعها. أما الحرية فبرى مندور انها موجودة فى مقالاته الثقافية العامة والنقدية الادبية الخاصة على السواء.

العقاد وشوقي

معروف مرقف العقاد من شعر شوقى، اذ لا يقر له بأية موهبة على الاطلاق، وهاجم شعره جملة وتفصيلاً أعنف الهجوم وكذلك هاجم شخصه اذ اتهمه بالزلفى لرجال السلطان واساء استخدام ثروته فى اصطناع المهرجين والمطبلين، ويرى مندور أن معركة العقاد مع شوقى كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة. ويضيف «أول ما يستحق النظر هو الاساس الفلسفى العام الذى بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقى، وشعرنا التقليدى فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسى لا يريد أن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرتة إلى الحياة، وفلسفته من خلال شعره وهى نظره تتفق إلى حد كبير مع طبيعة الشعر الغنائى وجوهره. ويتساءل مندور: على أى نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر فى شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهوراً سافراً، أو على نحو مباشر، أم يكفى أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، وجهة نظر الشاعر اليه وهدفه منه؟ ويقول مندور ان لشوقى صورته الشعرية القوية وموسيقاه الرنانة ولاستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الغد؛ ويرى أن الكسب الوحيد الباقى من نقد العقاد لشوقى ومن آراء زميليه شكري والمازني ومن دعوته التجديدية، كان فى نظرهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية وهى النظرة التى نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية.

المازنى

وبعد شكري والعقاد يفرد د. مندور مقالاً طويلاً عن المازنى مستعرضاً فيه معاركه مع شكري والمنفلوطى وحافظ ويرى انه- المازنى- يعتبر فنان هذا الثالث اذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً واسرافاً وتقليداً بين عواطفه المهتاجة فى صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة فى الحياة، حتى تبدو حياة المازنى مقسومة إلى قسمين لا توجد أى علاقة بينهما ويرى مندور أن الفترة الثانية فى حياة المازنى تعتبر فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهى وعن الدراسات الادبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ انها تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسمهم العقاد مثل المتنبى وابن الرومى، وهذان الشاعران

بالتحديد يحقن الشرط الاساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساساً للحكم بعظمة الشاعر، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره، ويرى مندور أن هذا المقياس ضيق، لانه لوطبقناه لأنكرنا اعظم شعراء الانسانية «هو ميروس» مثلاً

لويس عوض والنقد التفسيري

التفسير قد يكون وسيلة أو مرحلة لتقييم العمل الادبى، ثم لتوجيه الاديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأتفع وأكثر جمالاً وتأثيراً، هكذا بدأ مندور بعد مقدمة عذبة عن علاقته بلويس عوض لكى يدخل بنا إلى منهج لويس عوض النقدى، أذ يرى:

أن الاتجاه التفسيرى فى نقد لويس عوض للأعمال الادبية ليس إلا امتداداً لتخصصه كأستاذ للادب، وأستاذة الادب يقلب على عملهم دراسة المؤلفات الادبية التى غربلها الزمن فاحتفظ بالجميل منها وطوى الردى. بحيث لم يعد فى دراستها مجال واسع لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة، كما انه لم يعد هناك بالبداية مجال للنقد التوجيهى فيها، وإنما يعيد أستاذة الادب تناولها بالدراسة لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة المتجدد.

وهذا ما فعله لويس عوض فى معظم دراساته الادبية. ويتحدث مندور عن كتاب لويس عوض «دراسات فى أدبنا الحديث» معتبراً بحثه المطول عن المسرح المصرى القديم أهم هذه الدراسات، لأن لويس عوض خرج من هذا البحث بنظرية عامة عن العقلية المصرية وطريقة تكوينها وتأثير البيئة الزراعية فيها منذ أقدم العصور، وهذه فكرة أساسية وخطيرة فى اتجاه لويس عوض التفسيرى فى دراسة الادب ونقده على السواء. ويؤكد مندور أن الاتجاه التفسيرى فى النقد ليس أقل مشقة من الاتجاه التقييمى والتوجيهى، ذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتع بحاسة جمالية مرهفة أو إلى إيمان بقيم انسانية واجتماعية معينة، فإن الاتجاه التفسيرى يحتاج إلى ثقافة وخبرة باللغة، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هى التى تجعل من لويس عوض ناقداً تفسيرياً ممتازاً يخرج القارى من كتاباته بثقافة أدبية واسعة.

ويشرح مندور أهم مواضع الخلاف بينه وبين لويس عوض، وهو موقف الاديب من الاساطير القديمة ومدى حريته فى التصرف فيها وقال ان هذا الخلاف ظهر عند الحديث عن مسرحية «أيزيس» للحكيم، حيث رأى لويس أن الحكيم تصرف أكثر مما يحق له فى الاسطورة الفرعونية القديمة، وبذلك أنقص من جلالها، بينما رأى مندور أن الحكيم أحسن صنعا بانزله هذه الاسطورة من سماوات الخيال إلى حقائق الانسان الارضية، واستطاع فى مهارة أن يستخدم هذه الاسطورة فى علاج مشكلة أبدية وهى مشكلة الصراع بين المثالية والواقعية فى شئون السياسة وإدارة الحكم.

يحيى حقي ناقداً:

بعد أن قرأ كتاب يحيى حقى «خطوات فى النقد» قال مندور «اننى أخذت أكتشف مدى

جهلى بهذا الكاتب كناقذ»، «ولم يعد يحى حتى فى حسى وخيالى ذلك الرجل الهادىء الوديع البالغ الرقة، الظاهر التواضع، بل تكشف لى عن رجل يجمع إلى كل هذه الجوانب عنفا دقينا فى الطبع يغلفة بغلالة من الحرير، وقوة فى الانفعال يكسوها بثوب دبلوماسى رقيق، ومهارة فريدة فى فن وخز الإبر والفطنة الباهرة لأساليب التعبير»

ويضيف إذا كان يحى حتى قد برز له اتجاه أصيل خاص فى النقد فهو لا ريب الاتجاه نحو دراسة اساليب التعبير وضرورة الاهتمام بها فى الدرجة الاولى، وجماع الرأى عنده أن الادب لا يمكن أن يجوده ويتفوق إلا إذا جاد أسلوبه وتفرقت كل عبارة من عباراته، وعنده أن العمل الأدبى عملية خلق وابتكار مستمرين، والخلق والابتكار لا يكملان إلا إذا اجتمعا فى المضمون والتعبير معا.

ويحى حتى وضع فى كتابه خطوات «فى النقد» هذه الاسس العامة لعلم جديد يجب أن نعى به كل العناية وهو علم الاسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية باللغة الرفاهة وليحى حتى ملاحظات باللغة الرفاهة والصدق فى علم الاسلوب وأن تكن فى حاجة إلى من يخلصها من ثوبها الدبلوماسى الكثيف لتدرك على حقيقتها الصريحة.

وعن محفظاته على نقد يحى حتى يقول مندور: إن يحى حتى قد قصر نقده عامداً متعمداً على علم الاسلوب الجمالى فى اللغة، ولن يشفع له فى ذلك ادعاؤه انه لم يدرس فى كلية الآداب أو لم يتتبع تاريخ المذاهب فى الادب والنقد، فقرائه فى كل ذلك تفوق بكثير قراءات كثير من دكاترة الجامعات، ولكن الطبع غلاب وربما كان فى أناقة يحى حتى كائنسان وكاتب التفسير الصحيح لقصر اهتمامه على النواحي الجمالية، وهو اتجاه رأيته يسلمه إلى بعض الأخطاء، أو إلى اغفال عدد من الحقائق الفنية والانسانية الهامة.

«أن البلاد فى حاجة الى حكومة شجاعة قوية واضحة السياسة فتعلن فى عزم وتصميم أن مصر قد قررت الوقوف موقف الحياد الدولى، وذلك لكى تتخلص من الاستعمار أولاً، ثم لكى تتجنب ويلات الحروب ثانياً، وأخيراً لكى تحقق مصالحها الحقيقية بتبادل المنافع مع كافة الدول، وبذلك تخدم نفسها كما تخدم السلام العالمى الذى لا يهدده اليوم شئ كما يهدده التكتل».

منلورا «صوت الأمة» ١٩٤٨/٤/٢٤

حوار فؤاد دوارنة مع محمد مندور

هذا هو مشوارى:

حافظت على القيم الإنسانية والجمالية

ودافعت عن زُحور بلادك

عام ١٩٢٥، والجامعة المصرية الأهلية قد تحولت إلى جامعة حكومية، وأنشئت كلية الحقوق إلى جوار كلية الآداب، وأن ظل طلاب الكليتين يدرسون معاً في السنة الأولى برنامجاً تحضيرياً في الأدب والتاريخ وعلم النفس والاجتماع واللغات الكلاسيكية.. وذات يوم دخل عليهم أستاذهم الدكتور طه حسين ليعلنهم أنه سيلقى عليهم محاضرة في ثلاث ساعة عن «الشعرية وانتحال الشعر» وبدع أنى ينتهى من إلقائها على كل منهم كتابة ملخص لها في مدة لا تزيد عن خمس دقائق.

وبعد أن أنتهوا من كتابة ملخصاتهم حملها الأستاذ معه، وفي اليوم التالي عاد ليعلن أن أحسن تلخيص قرأه هو تلخيص الطالب محمد عبد الحميد موسى مندور، واستدعاه لمقابلته بعد انتهاء المحاضرة وسأله.

- ما الكلية التي طلبت الالتحاق بها؟

وأجاب الطالب:

- كلية الحقوق يادكتور.

- ولماذا؟

- لأتخرج وكيلاً للنياية.

فقيهه الدكتور طه حسين وعاد يسأل تلميذه:

- ولماذا وكيلاً للتياها بالذات؟

- لأنه الرجل الذى تهتز له بلدتنا كلها عندما يحضر إليها.

- أما فلاح صحيح.. يابنى أن لديك استعداداً أدبياً لا شك فيه، وخسارة أن تدفن نفسك فى هذه المهنة. أنا أنصحك بأن تعدل عن الحقوق إلى الآداب، وأملئ كبير فى أن تتفوق وأن تسافر فى بعثة إلى أوروبا بعد تخرجك لتعود وتعمل أستاذاً فى الجامعة.

ولكن الطالب الريفى رفض عرض أستاذة فى أدب وأصر على البقاء فى كلية الحقوق، فقال الأستاذ:

- أما فلاح مئة نائف.

ثم صمت قليلاً ليستطر دقائقاً بعد لحظات:

- طيب ياسيدى، أبق فى الحقوق كما تريد، ولكن على أن تلتحق أيضاً بكلية الآداب فى نفس الوقت، وأنا أتعهد باعفائك من مصروفات كلية الآداب، ولن يصعب عليك الجمع بين الكليتين لأن الدراسة بعد السنة الإعدادية ستكون فى الصباح بالحقوق، وبعد الظهر بكلية الآداب.

ووافق الطالب على هذا رأى وألتحق بالكليتين معاً. ولولا ذلك لكان من الممكن أن يكتفى بدراسة الحقوق وحدها ويعمل وكيلاً للناثب العام كما قنى، ويستمر بعد ذلك فى السلك القضائى ليصبح اليوم المستشار محمد عبد الحميد مندور، ولقدنا بذلك أكبر ناقد عرفه أدهنا الحديث، ولقدت مكتبتنا عشرات الكتب القيمة المؤلفة والمترجمة التى أضافها إليها، والتى كان لها أكبر الأثر فى توجيه حركة النقد المعاصر.

وإذا كان لهذا أثره الحاسم فى توجيه مستقبل ذلك الشاب، فقد سبقته مواقف أخرى هامة، وتلتته مواقف أخرى أكثر أهمية هى التى صنعت لنا الدكتور محمد مندور شيخ النقد المعاصر، فلنستمع ليه وهو يحدثنا عن أهم المواقف فى حياته، عن قراءاته، وأحداث طفولته، ونشاطه الفكرى والسياسى، والمعارك الأدبية التى خاضها.. عن قصة حياته:

الطريقة النقشندية

- ولدت فى ٥ يوليو سنة ١٩٠٧ فى كفر مندور بالقرب من منيا القمح بالشرقية. تريد أن تعرف لماذا سمي كفر مندور.. كان جدى يقيم فى بلدة كبيرة قريبة من كفرنا اسمها «التلين»، وكان له فيها «بنك» يتخذ مقر لتجارة القطن والحبوب فضلاً عن الزراعة التى كانت مهنته الأصلية، ويبدو أنه كان يقرض النقود بالربا، وكان فيما علمت رجلاً ناجحاً فى عمله الزراعى

والتجارى، فقد ترك عند وفاته ٤٥٠ فدانا تفتت بين أبنائه الذكور العشرة وبنته الوحيدة التى عاشت بعده، ومن هذه الفنادين تكون الكفر الذى يحمل اسمنا، وكان قبل ذلك يعرف باسم «كفر الدير» إذ كانت به كنيسة، وكان معظم سكانه من الأقباط.

وكان والدى رحمه الله يقرأ ولكنه لا يستطيع أن يكتب، وكان متدينا ينتمى للمذهب صوفى اسمه الطريقة النقشبندية، ومعناها النقش على القلب. وكان رائد هذا المذهب الشيخ جوده ابراهيم مينا القمح، ومازال له هناك جامع كبير يحمل اسمه. وما أكثر ماحدثتني والدتي وأنا طفل صغير عن خطوات أبى فى هذه الطريقة، وكنت أناثر جدا، أسمع، وبصفة خاصة قصة الخلوة، وهى حجرة صغيرة أقامها أبى فى حفله وخلا فيها للذكر الله أربعين يوما لم يأت فيها الى البيت فقط. وشاهدت فى البيت سبعا طويلة من ذوات الألف حبة، وعلمت أن أبى ظل يرده عليها اسم الله حتى انتقش على قلبه. وبالفعل كان أبى رجلا متسامحا يفيض العنف والشر رغم مااشتهرت به أسرة مندور من ضراوة وقوة شكيمة فى الجهة كلها، ولكن والدى كان خلقا آخر، يردد دائما قوله تعالى: «وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما»، وقوله: «أدفع بالتي هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم».

وكان رحمه الله يحفظ العديد من آيات القرآن الكريم ويردها فى كل مناسبة، فجعلنى ذلك أحرص على حفظ أكبر قدر استطعت حفظه من القرآن، وقد عزز هذه القيم الروحية فى نفسى أن جدى «موسى مندور» أوقف خمسة وعشرين فدانا لدار الضيافة والجامع، وكان الدوار يظل مفتوحا ليلا ونهارا نياوى اليه عابرو السبيل حيث يجدون المأوى والطعام، وكان الناس لا يقطعون عن العبادة فى المسجد، ويخيل الى أن هذه النشأة الأولى فى ذلك الوسط الروحى والأخلاقي هى التى غرست فى نفسى التمسك بالقيم الأخلاقية والحفاظ عليها دائما مهما كلفنى ذلك ثمن.

سجوة عند «بحر موسى»

فى حوالى الخامسة من عمرى، أرسلنى أبى الى كتاب الشيخ عطوة الذى بنت له الاسرة فى أرض الوقف حجرة واحدة كبيرة كانت هى كتاب كله، وعلمنى الشيخ عطوة رحمه الله القراءة والكتابة والحساب وجزء عم وجزء تبارك على اللوح الصقيع الذى كنا نكتب عليه الآيات المقرر حفظها بالقلم البوص.

و ذات صيف اصطحبني أحد أبناء عمى الكبار الى القاهرة حيث أشتري لى بدلة أذكر انها كانت شبيهة ببدة ضباط البحرية، وعلمت بعد ذلك أن شراء هذه البدلة كان معناه أننى سأذهب فى الحريف الى مدرسة الألفى الابتدائية مينا القمح حيث يلبس الطلاب بدلا.

وفى المدرسة الابتدائية كانت ظروفى سيئة للغاية، فقد كان الناظر فى منتهى القسوة، وكان يضربنا ضربا فظيما، فشلت شدة الخوف ملكائى ولم ألمع خلال هذه المرحلة أبدا. وكان على أيضا أن أستيقظ مع الفجر لأركب الحمار وأقطع به حوالى ستة كيلو مترات لأصل الى منيا القمح حيث المدرسة. وفى الطريق الطويل كنت أتعرض لمضايقات من أولاد وتلاميذ يكبرونى سنا، وكنت أخشاهم، كل ذلك أثر على وأربكتنى فى مرحلة الدراسة الابتدائية.

وقامت ثورة عام ١٩١٩ وأنا طالب فى مدرسة الألفى الابتدائية بمنيا القمح، ومازلت أذكر بوضوح تام يوم خميس خرجت فيه من المدرسة وتوجهت الى الوكالة التى كنت أترك بها حمارى، وأخذته وسرت به حتى وصلت الى جسر ترعة «بحر موسى» وإذا بى أمام مظاهرة ضخمة يقودها رجل أسمه «البيطار» مهتة صنع حدوات الخيل. وكان يهتف بسقوط الانجليز فى الميدان أمام المركز، وتردد جموع الفلاحين الهتاف وراءه فى حماسة كالهدير، وفجأة خرج من المركز اثنا عشر جنديا انجليزيا حمرا ظهورهم فى حائطه، ونصبوا مدافعهم الرشاشة واستقبلوا المتظاهرين بسيل من الرصاص راح ضحيته مايقرب من ١٥٠ شهيدا فى طليعتهم البيطار، وقد رأيتوه وهو يجرى وقد استقرت الرصاصات فى جسده ليلقى بنفسه فى بحر موسى لتبرد النار التى أحرقت جسده، وصنع كثير من المصابين مثل ضحيته، وعلمت بعد ذلك أن تيار بحر موسى حمل بعض الجثث حتى وصل بها الى القناطر الشح فى الزقازيق.

وظل أهل المركز وقراء يتحدثون عن هذه المجزرة مدة طويلة، وأذكر أن أهل قريتنا قرروا أن يخرجوا جميعا بغزوسهم لتدمير سكة حديد الحكومة التى تحمل القوات البريطانية الى جميع أنحاء البلاد لقمع الثورة، غير أن رسولا من قبل محمد عثمان باشا أباطة جاءهم من بلدة «الريمانية» يخبرهم أن الباشا لا يوافق على خروجهم لتعطيم السكة الحديد ويحذرهم من غبة هذا العمل، وكم كان غيظى عندما رأيت رجال القرية يستمعون لهذه النصيحة ويعودون الى منازلهم وحقولهم. وأن كانوا قد نفسوا عن غضبهم بعد ذلك ببضعة أيام عندما حل موعد السوق الذى كان يقام فى «التلين» كل ثلاثاء، فحطموا السوق تحطيمًا، وحمل كل منهم ما استطاع حمله من قطع الحديد والخشب التى تخلقت من هدمه، وتعرضت قريتنا والقرى المجاورة بهذا السبب لحملة بوليسية انتقامية استمرت بضعة أيام.

استاذان ادين لهما

وفى سنة ١٩٢١ نجحت فى امتحان الشهادة الابتدائية نجاحا عاديا، ولما كانت الزقازيق عاصمة مديريتنا لم تنشأ بها مدرسة ثانوية بعد، فقد ألحقنى أبى بالقسم الداخلى بمدرسة طنطا الثانوية. ورأيتنى بذلك أن أنقل من جعيم مدرسة الألفى الى جنة مدرسة طنطا حيث الأمن وعدم الضرب ونظافة الحياة ونظامها وراحتها، فبدأت مواهبى المكبوتة تنفتح، ولم ألبث أن أصبحت الأول فى



فصلى، ثم الأول على السنة الأولى كلها، وحافظت على السبق طول مرحلة الدراسة الثانوية، ونجحت على المكالوريا من القسم الأدبى عام ١٩٢٥، وكان ترتيبى الثانى عشر على القطر كله رغم أنى فصلت فترة غير قصيرة فى أواخر العام بسبب نزعى للطلبة فى الاضراب والمظاهرات ضد الانجليز وحكومة زيور التى خلفت حكومة سعد زغلول أثر مقتل السردار.

وكانت نتائج امتحاناتى فى المرحلة الثانوية تنشر فى أسرتنا وكفرتنا كله، فأعتقد الجميع أنى موهوب وأن المجد ينتظرنى، وصدقت هذا الزعم، وكان لترديده على أذنى أكبر الأثر فى مثل نفسى بالثقة والاعتزاز وحفزى على بذل المزيد من الجهد للتفوق، وقد لقت ذلك الى أنظار بعض خيار المدرسين فى مدرسة طنطا الثانوية، وبخاصة الشيخان السهاى بهيوى، وأحمد هاشم عطية، اللذان كانا يدرسان لى اللغة العربية وآدابها، وأصبحا بعد ذلك أستاذان بكلية دار العلوم. وأذكر أن هذين الأستاذين الناضلين تبرعا لى ولزمىلى على حافظ بهنسى (الاستاذ الآن بكلية آداب جامعة الاسكندرية) بدروس خصوصية فى الأدب العربى، خصصاها ليقراء معنا صفحات من الأدب العربى القديم مثل «العقد الفريد»، و«الكامل»، فأحببت الأدب منذ ذلك الحين، واستقر فى نفسى أنه الوسيلة السلمية لتهديب النفس والذكاء، وأخذت أذكر كل ما أستطيع من مال لأشتري أمهات الكتب العربية القديمة، وبدأت بما قرأته على غلاف «الكامل» المبرد، وهو قول أحد شيوخ الأدب أن أمهاته أربعة هى: «الأغاني» للأصفهانى، و«الكامل» للمبرد، و«الأمالى» لابى على القالى، والعقد الفريد لابن عبد ربه، فأقتنيتهما جميعا وأنا فى أواخر المرحلة الثانوية. وفى السنة الثالثة أحسست بضغفى فى اللغة الانجليزية، فانتهزت فرصة زوت فيها القاهرة،

واشترت من مكتبه أجنبية فى شارع قصر النيل عددا من الكتب الانجليزية، من بينها مجموعة أعمال شكسبير، ومازلت محتفظا بها الى اليوم، وكتاب آخر فى الانشاء الانجليزى، وأذكر أنى بحثت فى القاموس عن آلاف الكلمات الواردة فيه وحفظتها فى العطلة الصيفية مع الجمل التى وردت فيها. وكان لذلك أثره فى تقويتى فى اللغة الانجليزية، حتى حصلت فيها فى امتحان البكالوريا على درجة أکبر من درجتى فى اللغة العربية.

ذى الرمة

ومن حسن الحظ أن افتتحت الجامعة المصرية فى نفس العام الذى حصلت فيه على البكالوريا، فالتحق بكلية الحقوق لاتخرج وكيلا للنيابة كأولئك الوكلاء الذين كانوا يحضرون الى كفرننا بين الحين والآخر فتهتج لحضورهم القرية كلها ويجرى اليهم الحفر والمشايع بل والعمدة نفسه. واستطاع أستاذى الدكتور طه حسين أن يقنعنى بالالتحاق بكلية الآداب قسم اللغة العربية بالاضافة الى دواستى للحقوق. وكذلك أعجب الأستاذ «هو ستليه» أستاذ علم الاجتماع باجتهادى فى مادته، فعرض على أن ألتحق بقسم الاجتماع بدلا من قسم الأدب العربى واللغات السامية، فلما رفضت عرض على أن أجمع بين القسمين فقبلت أيضا.

وجاء ترتيبى فى السنة التحضيرية الأول مكررا، مع الاستاذ محمود محمد محمود، على طلبة الآداب والحقوق معا. وظللت أمتحن فى كل عام فى قسم اللغة العربية وقسم الاجتماع بكلية الآداب وفى كلية الحقوق، وكان ترتيبى الأول فى قسم اللغة العربية، ومن الخمسة الأوائل فى الدراسين الآخرين.

وحصلت على ليسانس الآداب سنة ١٩٢٩، وكان ترتيبى الأول لان مدة الدراسة بها كانت أربع سنوات، وقيمت لى سنة خامسة بكلية الحقوق. ووقع اختيار كلية الآداب على عضوا بهبحثتها الى جامعة السوربون بفرنسا، ولحسن الحظ قررت الكلية أن تستبقينا سنة ندرس فيها اللغة الفرنسية قبل سفرنا، فاستعطت أن أكمل خلالها دواستى للحقوق وحصلت على الليسانس سنة ١٩٣٠، وجاء ترتيبى بين الأوائل، واستدعيت بالفعل لتحقيق أمل الطفولة وأصبح وكيلا للنيابة، ولكنى بعد تردد فضلت السفر فى البعثة الى باريس على التعيين وكيلا للنيابة فى أحد الدساكر.

وفى الكشف الطبى سقطت فى النظر، وكانت البعثة تلفى، لولا أن تدخل أستاذى الدكتور طه حسين، فلذهب بنفسه لمقابلة المرحوم محمد حلمى عيسى وزير المعارف وقتذاك، وقرأ عليه فقرات من بحث كنت كتبته عن الشاعر الأموى «ذى الرمة» وأعجب الوزير بالبحث، فقال له الدكتور طه حسين إن كاتب هذا البحث هو الذى أسقطوه فى الكشف الطبى، وكأنه سيعمل

خفيرا. وكتب حلمي عيسى مذكرة قدمها لمجلس الوزراء الذي وافق على أعفائي من الكشف الطبي، وبدأت أتهيأ للسفر.

وأذكر أن أبي أعطاني ثلاثة جنيهات ذهبية لاستعين بها وقت الحاجة، وصحبنى الى الشيخ جودة ابراهيم شيخ الطريقة النقشبندية فأعطاني منديلا بنقشجا ظلمت محتفظا به في حقائبي الى أن عدت من باريس، أما جنيهات أبي الذهبية فقد أنفقتها في إحدى ساعات «الزنتة» ، وما كان أكثرها في باريس.

كان الهدف من بعثتي في باريس الحصول على ليسانس من السوريون في الآداب واللغات اللبونانية القديمة واللاتينية والفرنسية و المقارن، مع حضور محاضرات المستشرقين ومحضير دكتوراه في الأدب العربي مع أحدهم.

وقد نفلت الجزء الاول في تسع سنوات من عام ١٩٣٠ الى ١٩٣٩، ولكني لم أقدم الدكتوراه لأن الجو السياسي كان قد اكفهر في أوروبا عقب فشل مفاوضات تشمير لن المشهورة مع هتلر، وأحسبنا أن الحرب قائمة لامحالة، ففضلت العودة الى مصر دون أن اكتب رسالة الدكتوراه، وقدمتها بعد ذلك في الجامعة المصرية، وأن كنت قد حصلت من السوريون بالاضافة الى الليسانس، على دبلوم في القانون والاقتصاد السياسي والتشريع المالي، بعد دراسة مفيدة جدا لمناهج الاقتصاد وفلسفته والنظم الضريبية والتشريع المالي، كان لها أكبر الأثر في تكويني الثقافي، كما كتبت أحضر محاضرات الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس بالاضافة الى البرنامج المقررة.

مسقط باريس

تريد أن أحدثك بتفصيل أكثر عن فترة دراستي في فرنسا. أن هذه السنوات هي التي كونتني عقليا وعاطفيا وإنسانيا.. وباريس مدينة بالغة الخطورة، فيها الجد والصرامة، وفيها المغريات المهلكة، وقد أخذت من الاثنين بطرف. والغريب أن المغريات أفادتني كثيرا من الناحية العاطفية والثقافية لانها مكنتني من الاختلاط بهما، الفن والأدب في مونترناس والحي اللاتيني، وفي علب الليل حيث الأحاديث التلقائية والاعتراقات الصادقة في ساعة الحظ، ولمس نفوس البشر عن قرب عارية صريحة غير مقنعة ولا متوارية.

وجهت باريس كلها متنقلين أحيائها الشعبية والاستقرائية كنا في باريس نعيش حياة «جافروش» الطفل الخالد في رواية هوجو الكبير «البؤساء».. وعندما نقفد نقودنا في أواخر الشهر لانهم بذلك كثيرا، فكنت أعرف في أزقة الحي اللاتيني مطاعم صغيرة تشبه المساط في

القاهرة، وكان لى صديق ألماني، كنا نلتقي في تلك الأيام العجاف أمام قهوة «كابولاد» في مواجهة حديقة لوكسمبرج، فنذهب معا الى المسط حيث يشتري كل منا ببضعة فرنكات قطعة كبيرة من اللحم المسلوق، ثم نشترى الخبز من المخبز ونذهب الى حديقة لوكسمبرج ونجلس على أحد مقاعدها ونلتهم طعامنا بلذة لاتعدها لذة مليونير على مائدة فاخرة.

وحين يتقدم الشهر أكثر كنا نضطر الى مزيد من التواضع فنقتع بالقهوة مضافا اليها اللبن وقطعتين من الكعك المعروف باسم «الكرواسان» ، وكانت تكاليف الوجبة من هذا النوع لاتزيد على مايساوي قرشين ونصف قرش.

كنت في باريس أحاول الا ألتقي باخواني المصريين الا في حالات الضرورة، وأختلط طوال الوقت بالفرنسيين وغيرهم من الأجانب المقيمين في باريس تجنبنا لمواصلة الحديث باللغة العربية، حتى لاحظت بعد السنة الاولى من أقامتى في باريس أنى لم أعد أفكر باللغة العربية، بل انتقلت الى التفكير باللغة الفرنسية، ويخيل الى أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيرى كله، بالرغم من أن تفكيرى منذ دراستى الجامعية في مصر كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشة اللفظية أو افتعال الغموض، وربما كان للمزاج بين دراسة القانون والأدب أثر فعال في تكوين هذا المنهج الفكرى في نفسى، فالقانون يقوم أساسا على الدقة ومناقشة الفروق الدقيقة لمعانى المفردات ذاتها، وترتيب أحكام كبيرة على تلك المفارقات باعتبار مايرتبط على ذلك من نتائج عملية خطيرة قد تؤدى بحيية شخص أو مائة. وهذا الجزء المادى الصارم للميوعة في التفكير القانونى هو الذى يكاد يحيل نفسه القانون الى مايشبه العلوم الرياضية الدقيقة، في حين يتسع الأدب الكثير من الميوعة والاحتمالات والمفارقات دون جزاء محسوس يمثل هذا الخلل أو البلية في التفكير.

ومع كل هذا فمن المؤكد أن تغيير لغة التفكير- لالغة الكلام فحسب- هي التي كونت النقلة الكبيرة في منهج تفكيرى العام، بل وأحاساسى أيضا، فاللغة هي ضابط الأحساس كماهى ضابط الفكر، والانسان لايعى أحساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال.

وقد ساعد على ذلك أن منهج دراسة الأدب في السوربون هو الآخر لايقوم على المحاضرات النظرية أو الاخبارية عن تاريخ الأدب والأدباء، بل يقوم كله على مايسمونه بتفسير النصوص فكان منهج ليسانس اللغة الفرنسية مثلا يقوم على تفسير الأساتلة لنصوص مختارة من أعلام هذا الادب في عصوره المتتابعة، وحول كل نص كانت تبتلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره في الحياة مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين.

وفى كل هذا مايروجه منهج النقد نفسه نحو الدقة والارتكاز على مايشبه الحقائق المادية

الملموسة المتركة في النص ذاته. وكان تفسير نص لأحد أعلام الأدب يفرنا نحن الطلبة بالبحث عن المؤلفات الأخرى لنفس الكاتب وقراءتها ومحاولة تفسيرها وفهمها على أساس المنهج الذي استخدمه أستاذنا.

فأذكر مثلا أن نقطة انطلاقي نحو أدب جوستاف فلوبر كانت شرح أستاذنا لافاصيص الثلاثة المعروفة باسم «ثلاث أفاصيص»، وبالرغم من أنها أفاصيص قصيرة فإن أستاذنا استطاع أن يلصق فيها خصائص فلوبر العامة التي تزخر بها رواياته الكبيرة وبخاصة «مدام بوفاري» التي يجمع أساتذة الأدب في فرنسا على أنها أروع قصة في الأدب الفرنسي، بل وربما كانت أروع وأحسن قصة في العالم بشهادة أساتذة الآداب الأوروبية الأخرى وبخاصة أساتذة الأدب الانجليزي ونقاد.

ومما لاشك فيه أيضا أن جو الحرية الفكرية الواسعة المنتشر في سماء باريس وأرضها كان له أثر فعال في تفتيح نوافذ النفس على كافة الآفاق، فضلا عن أنني لم أنصرف على القراءة بل أحسست أن في المشاهدة منها للمعرفة لا يقل أهمية عن القراءة إن لم يفهم أحيانا. ولذلك لم أكن أمكث في باريس بعد انتهاء العام الدراسي، بل كنت أغادرها للتنقل إما أرجاء فرنسا وإما في الدول الأوروبية الأخرى، وكان للمشاهدة وقع السحر في نفسي، فمازلت أذكر مثلا كيف تحول وصف فلوبر لكنيسة مدينة «روان» في إحدى قصصه إلى حقائق حية نابضة موحية عندما زرت تلك الكنيسة، وشاهدت القصص الدينية التي نقشت على نوافذها لتحكي قصة القديس «سان جوليان» وعندما وصلت إلى الدار الريفية المتواضعة التي اعتزل فيها فلوبر إلى جوار «روان» في شمال فرنسا مدة خمس سنوات ليكتب فيها روايته الخالدة «مدام بوفاري» خيل إلى أنني أمام معبد رهيب.

جزيرة الآلهة

وبعد أن فرغت من دراسة اللغة اليونانية القديمة وآدابها سنة ١٩٣٦، أحسست برغبة عارمة في زيارة بلاد اليونان للبحث عن الأماكن التي ورد ذكرها فيما قرأت من التراث اليوناني القديم، وكان لي زميل في هذه الدراسة اسمه «جاك تريليه»، فاتفقنا على أن نقوم معا برحلة إلى بلاد اليونان وجزرها المتناثرة في بحر إيجه وجزيرة صقلية باعتبارها جزءا من بلاد الأغريق القديمة، وسافرنا بالفعل رغم اعتراض مدير البعثة في باريس على سفرى، لانه كان يظن الأمر مجرد نزوة سياحية مع أن هذه الرحلة هي التي ثبتت في ذهني جميع ماعرفته عن التراث اليوناني القديم الذي يكون أضخم معجزة بشرية، فأذكر مثلا أنني عندما زرت الاكروبول في أثينا وبقايا المعابد التي لا تزال قائمة فوق هذه الربوة، خيل إلى أنني أرى مواكب ديونيزوس ومسابقات التمثيل المسرحي، وأننى ألمح على البعد ربات الفنون التسع فوق قمة الهليكون.

وفي ضواحي أثينا رحت أبحث مع صديقي عن أكاديمية افلاطون التي كان تلاميذه يتلقون فيها عنه المعرفة والفلسفة، ثم ليسيه أرسطو ومناشيتها التي كان يسير فيها ومن حوله تلاميذه

ليناقتش معهم أعرض مسائل الفلسفة والمنطق والأخلاق والسياسة وكافة فروع المعرفة . وبالرغم من أنني لم أعرش إلا على بعض الحجارة المتناثرة فى مكان الاكاديمية ومكان اللمسية إلا أن قرا مانى السابقة حركت خيالى، قنصورت الأكاديمية واللمسية قائمتين ووسط كل منهما فيلسوفها الجليل أفلاطون أو أرسطو. وعند ضاحية كولونا المجاورة لائنا أخذت أبحث عن الغاية المقدسة التى لجأ إليها أوديب بعد أن هزمه القدر ففقا عينه وهام على وجهه فى الارض حتى انتهى به المسير الى تلك الغاية وبالرغم من أنى لم أجد هناك الا شجرة زيتون واحدة فابى أحسست كائى اجوب خلال غابة كثيفة من أشجار الزيتون هى الغاية لجأ إليها أوديب.

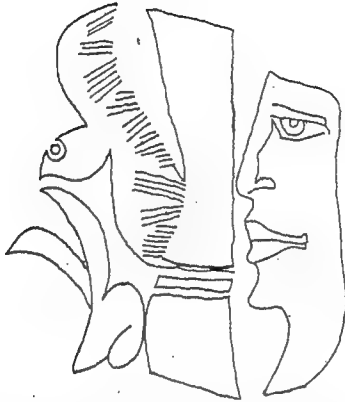
وفى بحر ايجة أخذنا ننقل فى زوارق صغيرة من جزيرة تيلوس البالغة الصغر، لم نجد أحدا فوق أرضها غير حارس الآثار وأرض الجزيرة كلها مغطاة ببقايا المعابد القديمة، وبخاصة معابد اله الفنون الخالد «أبوللو».. فى وحة هذه الجزيرة ووسط أنقاضها تشرنا الروح الهلينية كلها، وهى روح تمتاز بالصفا وهندو القلب وحرارة الفكر وانفعاله، لأن اليونانى القديم كان يحس بعقله ويدرك بقلبه، ففى عقله حرارة العاطفة وفى قلبه ضوء العقل.

بيت الراسى

عدت من هذه الرحلة التى تفوق فى أهميتها قراءة ألف كتاب لاقاجاً بمدير البعثة وقد أوقف مرتبى لائنى خالفت رأيه، وعلمت كذلك أنه كتب الى الجامعة يطلب فصلى من البعثة.

ولحسن الحظ كنت قد وفقت الى مالفث نحوى نظر الحكومة القائمة وقتذاك ثم نظر مدير الجامعة المرحوم أحمد لطفى السيد، فقد كتبت عدة مقالات نشرتها فى الصحف الفرنسية أنه فى فرنسا الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم فى إلغاء الامتيازات الأجنبية فى مصر ستجعلهم يخسرون وضعهم فى مصر وحب أهلها لهم، ورد على وكيل وزارة الخارجية الفرنسية، وكان يرأس الوفد الفرنسى فى مفاوضات مونترو، فعمقت على ماكتب واستمر الامر بيتنا سجلا حتى تاب الفرنسيون الى رشدهم وسلموا بمالم يكن منه بدوهو إلغاء الامتيازات الاجنبية. وبالطبع تابعت السفارة المصرية هذه المساجلة الهامة وأبلغتها الى وزارة الخارجية فى القاهرة.

وحدث أن مر الوفد المصرى للمفاوضات بباريس عائدا من لندن عقب توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦، وكان يضم الرئيس السابق مصطفى النحاس، والمرحوم مكرم عبيد وزير المالية، وعلى الشمسى، فذهبت الى الفندق الذى نزلوا فيه، وقابلت الشمسى وشرحت له المأزق المالى الذى وجدت نفسى فيه دون مرتب، فدهش الرجل وقادنى الى مكرم عبيد وأخبره بماحدث وأبدى استهجاناه لتصرف مدير البعثة، فما كان من وزير المالية إلا أن أخرج ورقة بيضاء من جيبه وكتب عليها أمرا



بصرف مرتبى فورا ، وبذلك انحلت الازمة بصفة مؤقتة ، وأن بقيت مع ذلك مهددا بالفصل من
البعثة فيما لو استجاب مدير الجامعة لطلب مدير البعثة ، ولكنى لحسن الحظ كنت قد نجحت فى
كسب ثقة مدير الجامعة ، لأن الدكتور طه حسين جاء الى باريس فى الاجازة الصيفية التى تلت
أول سنة لى فى فرنسا ، وكنت قد نجحت بما يشبه المعجزة فى ليسانس الأدب الفرنسى التحريرى
بعد عام واحد ، طلب منى أن أحقق أمنية قديمة لمدير الجامعة أحمد لطفى السيد ، وهى أن يترجم
أحد المصريين الذين درسوا الأدب الفرنسى و أتقنوا لغته ، قصيدة عويصة للشاعر ، ألفريد دى
فيبنى ، وهى قصيدة «بيت الراعى» التى تجمع بين عمق التفكير الفلسفى وشطحات الروح
الرومانسية المجنحة ، فترجمتها وأهديت الترجمة الى أحمد لطفى السيد ، فراقته وأرسلها الى مجلة
«الرسالة» فنشرت فى عدديها الأول والثانى.

ومن المؤكد أن هذه الحادثة الصغيرة كان لها أثرها فى عدم استجابة مدير الجامعة لطلب مدير
البعثة بفصلى منها ، فبقيت فيها واصلت دراساتى ، وأن كنت قد عدلت عن دراسة النحو المقارن
للغات الكلاسيكية ، وفضلت أن ألتحق بمعهد الأصوات الشهير بباريس حيث درست أصوات اللغة
دراسة معمليية ، وقمت ببحث عام عن موسيقى الشعر العربى ، وأوزانه مسجلة ومقاسة
بالكمبيوتر ، وهو آلة تسجيل الأصوات الحساسة وحساب الذبذبات الصوتية ، وكم التفاعيل
والايقاع وعمليات التعويض التى لا تظهر الا عند التقطيع الصامت التفاعيل الى فواصل وأوتاد
مجموعة ومفروقة وما إليها .

وكتبت فى ذلك رسالة بالفرنسية أثبت فيها تسجيلاتى لأربعة بحور عربية كبيرة هى :

الطويل والكامل والوافر والرجز، واستخلصت من هذه الدراسة نتائج كبيرة عن موسيقى الشعر العربى وعلمه وزخافاتهِ وما يحدث عند إنشائه، ولسوء الحظ لم أستطع نشر هذا البحث الهام حتى الآن، وإن كنت قد أرسلته فى نهاية الامر للدكتور حسن عون بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية التى أنشأت معصلا للاصوات، لعل هذا المعصل يقوم بنشر هذه الرسالة مع تصوير التسجيلات الصوتية العديدة الموجودة بها، كما أهديت هذا المعصل مجموعة كبيرة من كتب الدراسات اللغوية النادرة اشتريتها من فرنسا ومن مختلف عواصم أوروبا فى أثناء رحلاتى الصيفية اليها.

الصحة والزواج

عدت لى مصر فى يوليو سنة ١٩٣٩، وكان المرحوم أحمد أمين قد أصبح عميدا لكلية الآداب، ولم أكن قد حصلت على الدكتوراه فى الادب العربى، فرفض الدكتور طه حسين أن أدرس فى قسم اللغة العربية، ورفض قسم اللغات القديمة أن أدرس به لانتى درستها على المنهج الفرنسى ورئيس القسم المحلىزى يدرسها بالمنهج الانجليزى، أما رئيس قسم اللغة الفرنسية فقال أن لديه من الاساتذة الفرنسيين ما يكفيه وزيادة، وهكذا وجدتني ضائعا ضياع اليتيم فى مأدبة اللثام، ولم يجد الدكتور أحمد أمين أمامه سوى أربع ساعات خالية طلب منى أن أدرس فيها الترجمة من الانجليزية الى العربية بالرغم من أنى عائد من فرنسا لامن المحلثرا. وفى السنة الدراسية التالية {١٩٤١/٤٠} تمكن العميد من أن يحصل لى على بضع ساعات ترجمة من الفرنسية فى قسم اللغة الفرنسية.

ثم افتتحت كلية الآداب المعهد العالى للصحافة فدرست فيه الترجمة من الفرنسية، واللغة الفرنسية وآدابها، حتى اذا كان عام ١٩٤٢ وقرر إنشاء جامعة الاسكندرية اتخذ مديرها وقتذاك الدكتور طه حسين قرارا بتعيينى بها أنا وزملاى العائدين من فرنسا دون دكتوراه. وكنت قد تزوجت سنة ١٩٤١ ملك عبد العزيز وكانت وقتئذ طالبة بالسنة الثالثة بقسم اللغة العربية؟ ورزقنا بتوأمين، وحصلت «ملك» فى العام التالى على الليسانس وبذلك استطعنا الانتقال الى الاسكندرية.

النقد المنهجي

وحمدت الله على بعدى عن جامعة القاهرة لأن العلاقة بينى وبين أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها كانت قد ساحت بسبب تقرير كتيته عن منهج دراسة اللغة والأدب فى جامعتنا، وانتقدت فيه الأساليب الهالية التى كانت مستخدمة وقتئذ، وقدمت نسخة من التقرير الى مدير الجامعة

وأخرى الى مدير كلية الآداب وطالبت فى هذا التقرير بانشاء معمل للأصوات وقلب مناهج التدريس رأسا على عقب، وأحال العميد تقريرى الى رئيس قسم اللغة العربية وكان وقتها المرجوم عبد الوهاب عزام. وذات يوم التقيت به فى المر المئيدى للقسم، وتجرات وسألته عن رأيه فى التقرير فأجاب قائلا:

- تقرير إيه ياعم، انت جاي تعلمنا ازاي ندرس، أمال احنا هنا بنعمل إيه؟

وكان هذا كل ما عرفته عن ذلك التقرير ومصيره.

وكان الدكتور أحمد أمين فى تلك الفترة يلح على فى أن أجتهد فى كتابه رسالة الدكتوراه وأن أفرغ منها بأسرع ما أستطيع لتصحيح وضعى فى الجامعة، وكان مدفوعا فى ذلك بعدالة القاضى ونزاهة العالم وعطف الأستاذ المحب لتلميذه، واقترح على موضوع «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى» فوافقت على الفور، وقام الدكتور أحمد أمين بإجراءات التسجيل والإشراف على هذا البحث، وتفرغت أنا للعمل الجاد فأنتهيت من كتابه الرسالة فى مدة تسعة أشهر، وهى نفسها كتابى الكبير الذى أعيد طبعه عدة مرات، وأصبح مرجعا جامعا من المراجع الأساسية لدارسى الأدب، والعربى خاصة فى جامعاتنا العربية كلها، ويكاد يكون المجمع الوحيد فى هذا الحقل البكر واسمه الحالى «النقد المنهجى عند العرب».

صدام مع الجامعة

ويظهر أن محضيرى الدكتوراه بأشراف الدكتور أحمد أمين قد أسخط على استاذى الدكتور طه حسين، فأعلن أكثر من مرة أنه لن يعترف بهذه الدكتوراه، ورفض أن يشترك فى اللجنة التى ناقشتنى فى الرسالة.

غير أنى وجدت فى رعاية الدكتور أحمد أمين لى بعض ماعوضنى عن إعراض الدكتور طه حسين عنى، فقد عرض على أحمد أمين لتفريغ أزمى المالية بعد أن زادت أعبائى، أن أترجم الى العربية كتاب «دفاع عن الأدب» لجورج ديهاى الذى نشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر، كما ضمنى الى عضوية هذه اللجنة، وترجمت لها كتابا آخر هو «من الحكيم القديم الى المواطن الحديث، وهو كتاب بالغ النفع والعمق ألفه أربعة من كبار أساتذة السربون وتحدث كل واحد منهم عن المثل الأعلى الذى ساد العالم المتحضر فى فترة من فترات التاريخ.

وكلفنى استاذى أحمد أمين كذلك بترجمة كتاب ثالث بناء على اقتراح من مستشار الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية وكان وقتها الأستاذ ساطع الحصرى، فترجمته وهو كتاب «تاريخ إعلان حقوق الانسان» للفيلسوف الفرنسى التقدمى «البيرويايه»، وفى نفس الوقت كان أحمد

أمين طيب الله ثراه قد فتح أمامى باب الكتابة فى مجلة «الثقافة» التى كانت تصدرها وقتئذ لجنة التأليف والترجمة والنشر وكان يرأس تحريرها. فبذلت أقصى جهد ممكن استجابة لهذا العطف الأبهى الكريم وكتبت سلسلتين من المقالات، الأولى بعنوان «نماذج بشرية»، والاخرى بعنوان «فى الميزان الجديد»...

وبالرغم من أن مكافأة هذه المقالات كانت زهيدة لا تتجاوز جنيها ونصف جنيه للمقال، فإنها أسهمت فى حل الكثير من المشاكل المادية، كما بهت أسى العام عند جمهرة القراء ولفتت الى الانظار بشكل واضح كان له أكبر الأثر فى مستقبلى بعد ذلك.

ويبدو أن كل ذلك قد زاد من حنق أستاذى طه حسين على، فبعد أن حصلت على الدكتوراه سنة ١٩٤٣ من جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الممتازة، تقدمت اليه بوصفة مديرا لجامعة الاسكندرية التى أعمل بها بطلب ترقية الى وظيفة مدرس «أ» من الدرجة الرابعة، فإذا به يرفض طلبى ويحتد فى رفضه بصورة دفعته الى التفكير الجدى فى الاستقالة من الجامعة رغم أنى كنت قد ارتحمت الى التدريس فى كلية الآداب التى عهدت الى بتدريس الأدب العربى والنقد القديم والحديث، بل والعروض أيضا، وكنت قد أختديت فى أثناء تحضيرى للرسالة التى أعدتها فى محفل الصوتيات بباريس الى أساس حديث لتدريس العروض، فأخذت أزن بحور الشعر العربى المختلفة على أساس من المقاطع لاعلى أساس الحروف الساكنة والمتحركة كما قال الخليل بن أحمد. ولاحظت أن هذه الطريقة قد يسرت فهم العروض على طلبتى، وكان من بينهم عدد غير قليل من النابهين أذكر منهم الدكتور محمد عاطف سلام والدكتور محمد زكى العشماوى الأستاذين الآن بكلية الآداب بالاسكندرية، والمرحوم الدكتور محمود السعران الذى كثر أول دفعته، وكان اتجاها واضحا نحو الدراسات اللغوية فى حين كان زميلا يميل على عليهما الاتجاه الى دراسة الأدب ونقده.

حدثت هذه الأزمة بينى وبين جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٤ فى منتصف العام الدراسى ولم أكن قد أكملت بها عامين بعد، فبدأت أبحث لنفسى عن عمل آخر قبل أن يحتدم الصدام بينى وبين جامعة الاسكندرية وعلى رأسها أستاذى الدكتور طه حسين، ولم ألهت أن قدمت استقالتي بالفعل.

وكنت منذ تازمت الأمور بينى وبين الدكتور طه حسين قد بدأت أبحث لنفسى عن عمل آخر تمهيدا للاستقالة من جامعة الاسكندرية. وتصادف أن ألتقيت فى مقهى «التربانو» بالاسكندرية بالمرحوم أنطون الجميل رئيس تحرير «الأهرام»، وقدمتنى اليه أحد الزملاء، وانطلق الرجل يشنى على مواهبى الأدبية وثقافتى الواسعة وأسلوبى العربى الرصين، فانهزت الفرصة لاسأله عما اذا كان من الممكن أن يجد لى عملا «بالأهرام» فرحب بذلك وعرض على وظيفة رئيس قسم الاخبار

بالجريدة، فقبلت على الفور ووعدتني أنظون الجميل أن يوافيني بقرار التعيين في القاهرة، ولكن انتظاري طال دون جدوى، ويخيل إلى أنه عرض هذا الاقتراح على مجلس تحرير الجريدة وكان به وقتئذ مصطفى أمين. وقد أوجئت بعد عدة سنوات بمصطفى أمين يقول أنني حاقده عليه لأنه عارض في مجيئي إلى «الأهرام» والحقيقة أنني لم أعرف هذه الحقيقة إلا من قوله هو. ومن غرائب الأمور أن على أمين حينما كان سكرتيرا لأمين عثمان وزير المالية في إحدى وزارات الوفد عمل كل جهده لتعطيل تسوية معاشي بعد استقالتي من الحكومة وعملتي بالصحافة.

وكنيت قبل ذلك قد انتدبت لتدريس مادة الترجمة الفرنسية في كلية التجارة بجامعة الاسكندرية، حيث تعرفت بالدكتور سيد أبو النجا، الذي كان مدرسا بها، ثم مألث أن استقال من الجامعة ليعمل مديرا لجريدة «المصري» فكان هو الواسطة بيني وبين المرحوم محمود أبو الفتح الذي رحب بعملتي في جريدته، وعينت بالفعل مديرا لتحريرها على أن أباشر عمل رئيس التحرير إلى أن يتخلى لي محمود أبو الفتح عن هذا المنصب رسميا بعد ذلك.

التشريع والضمير الإنساني

ونجحت في هذا العمل الجديد نجاحا واضحا رغم المقاومات العنيفة التي وجدها داخل الجريدة من بعض العاملين فيها إذ اعتبروني دخيلا على الصحافة، وحدث أن كانت هناك قضية كبيرة معروضة على القضاء بسبب اعتناق أحد كبار الأثرياء الاقباط للدين الإسلامي لكي يطلق زوجته، فطعنن الزوجة إسلامه بقصد التحايل على طلاقها، ووكلت عنها المحامي الكبير عزيز خانكي. ولم يكتف عزيز خانكي بالأبحاث والمذكرات التي قدمها المحكمة، بل نشر في جريدة الأهرام «مقالا خطيرا» يطالب فيه بإصدار تشريع يحرم تغيير الدين، وأثارني هذا المقال فكتبت ردا عليه أسنكر فيه أن يمد التشريع إلى ضمير الانسان فيفرض عليه التزام دين معين، لأن نطاق الضمير لا يجوز للمشرع أن يقتحمه. ولكن محمود أبو الفتح رفض نشر المقال في «المصري».

فأخذت المقال وذهبت على الفور إلى جريدة «الأهرام» حيث قابلت أنظون الجميل وطلبت منه أن يتفضل بنشر ردي في نفس المكان الذي نشرت فيه مقالة عزيز خانكي، فرحب أنظون الجميل ونشر المقال بالفعل.

وفي الصباح فوجئت بمندوب من الجريدة يخبرني أن محمود أبو الفتح يطلب مني أن ألزم البتت حتى يدرس الموقف بعد خروجي على شروط العقد المبرم بيني وبين الجريدة، وينشر مقالا في الجريدة المناقصة لها.

وجاءتني بعد ذلك رسل تخبرني أن محمود أبو الفتح قد يصفح عني إذا اعتذرت له ووعدت بالآ أعود إلى فعلتي، ولكنني رفضت وقلت لهم أن محمود أبو الفتح لم يشترني ولم يشتري قلبي ولا فكري، وما دام قد رفض نشر مقالتي في جريدته فمن حقى كمواطن، بل كإنسان، أن أنهر

رأى حيث أستطيع، ولكنه لم يقبل قولي، ولم ألبث أن تلقيت منه خطابا يفصلني من الجريدة لمخالفتي لأوامره، ولم يكن قد مضى على يده عملي في الجريدة أكثر من ثلاثة أشهر.

ومررت حينئذ بأزمة عاتية، إذ ظللت متعطلا أكثر من أربعة أشهر، لأمورد لي الابضعة دربهما معدودة كنت أكسبها في كتابة بعض المقالات في مجلة «الرسالة» و«الثقافة»، ومن تدريس بعض المحاضرات بمعهد التمثيل الذي افتتح مسائيا عام ١٩٤٤.

الأوراق الصفراء

في ذلك الوقت صدرت جريدة «أخبار اليوم» وأعلنت سياستها في مناصرة الملك ضد الوفد الممثل وقتذاك للشعب.

وأخذت تنشر سلسلة من المقالات الصاخبة بعنوان: «كيف ساءت العلاقات بين الوفد والسراي» تشنع فيها على الوفد وتشيد بالملك الصالح والعامل الأول، والتقى الأول وتسرف في مناصرة الملك المتآمر مع الانجليز. وكانت حكومة الوفد قد أقلبت سنة ١٩٤٤، وحلت محلها حكومة الأقليات من للسعديين وحزب الكتلة، وكان السعديين مجلة صغيرة اسمها «بلادي» يصدرها محمود سمهان ابن أحد كبار أشراف الهيئة السعدية، وكنت أعرفه منذ إقامته معنا في باريس بعض الوقت، فأغربته بنشر مقال في مجلته ردا وتسفيها لما تنشره «أخبار اليوم» وأسمايته «الأوراق الصفراء»..

ولسبب لا أعرفه حتى اليوم نشر محمود سمهان المقال كافتتاحية لمجلته، فكان بمثابة قنبلة انفجرت في الوسط السياسي كله، فاستدعى الحزب السعدي محمود سمهان وأنهى تأنيبا شديدا، ولولا مكانة والده في الحزب لتعرض لما هو أكثر من التآنيب، وفي الوقت نفسه رضى الوفد المصري ورئيسه عن المقال رضاء شديدا واعتبروا كتابته ضد «أخبار اليوم» ضد السراي جرأة لا مثيل لها تصل الى حد الفذائية. وكان للحزب في ذلك الوقت جريدة أخرى ميمتة تصدر مسائية باسم «الوفد المصري»، ففوجئت ذات يوم بمكالمة تليفونية من الاستاذ حامد طلبه صقر صاحب امتياز هذه الجريدة، يطلب مني مقابلته في مكتبه، فذهبت اليه حيث عرض على رئاسة تحرير هذه الجريدة مقابل مرتب يزيد على ماكنت أتقاضاه من جريدة «المصري». ففرحت طبعا وقبلت، عملي كرئيس لتحرير هذه الجريدة ابتداء من فبراير ١٩٤٥.

وفي الوقت نفسه كنت قد عهدت الى الاستاذ المحامى زهير جرانة، برفع دعوى على جريدة «المصري» وصاحبها محمود أبو الفتوح مطالبا بتعويض قدره خمسة آلاف جنيه وقد ظلت هذه القضية منظورة في المحاكم مايقرب من خمس سنوات، حكم لي بعدها بالتعويض المطلوب، الذي اتخذته بعد ذلك متكالي في أزمات الحياة الى يومنا هذا.



منشور ثورى

أما جريدة «الوقد المصرى» فكنت أكاد أحررها بأكملها بمفردى، ثم جمعت حولى عددا من الشبان النابهين قبلوا العمل كمسكربين لى، مثل الاباتلة، أحمد رشدى صالح، وسعد لبيب، وأنور كامل، ومصطفى منيب وكان قسم الترجمة فى الجريدة يضم الاساتذة عبد الحميد الحديدى وأبو سيف يوسف، وإبراهيم نوار، ووسلان النهى.. وغيرهم.. ومالشت هذه الجريدة أن أصبحت مركزا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته، فقد حولتها الى ما يشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة الى أبعد الحدود، وجعلت منها سوط عذاب على الانجليز والسرغى وأذئابهما من الاقليات التى لم يكن لها هم سوى التريص للحكم ومفائده..

ونشرت عندئذ سلسلة من «البروايز» كلفت باعدادها الاستاذ مصطفى منيب، الذى اعتمد فى كتابتها على تقرير سنوى كانت تصدره المجاليات الأجنبية فى مصر باللغة الفرنسية بعنوان «حولية الشركات»، ويتضمن ملخصات لبيانات الشركات، والمهربات التى يتقاضاها أعضاء مجالس الادارات، فقمنا باستخراج المكافآت التى كان يتقاضاها كل باشا من الباشوات من الشركات العديدة التى يعمل فى إدارتها. وقد ذهلتنا حين رأينا بعضهم، من أمثال حافظ عفيفى، وحسين سرى، يبلغ مجموع مكافآت كل منهم ما يزيد على المائة ألف جنيه سنويا من مجالس عشرات الشركات، وكل يوم كنا ننشر إسم واحد من هؤلاء الباشوات ثم قائمة بالشركات التى يعمل عضواً بمجالس اداراتها، وأمام كل شركة مقدار المكافأة التى يتقاضاها منها، ثم مجموع هذه

المكافآت، ونكتفى بعد ذلك بالتساؤل عن العمل والجهد الذى يبذله كل منهم فى هذه الشركات مع أنه لا يمكن أن يمر عليها كلها حتى مجرد مرور ولو مرة كل أسبوع.

الحملة البهريوية

ولكنى بالرغم من ذلك، وبالرغم من عدم مهاجمتى لباشوات الوفد، فقد أحسست بحركة تذمر ضدى بين أجناع الاقطاعى اليمينى فى الحزب، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجريدة مكان تجمع لما عرف وقتئذ بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمى الذى يبدو أنه كان يضم عددا من الشيوعيين، ولكننى على أية حال لم يكن لى فى يوم من الأيام اتصال بالحزب الشيوعى ومنظماته. وإذا كنت وضعت بين شعارات جريدة «الوفد المصرى» التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار «العدالة الاجتماعية»، فقد كنت مدفوعا فى ذلك بنزعة إصلاحية خالصة كانت تدعونى الى مناصرة العدل بين المواطنين وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين.

كل ذلك سبب الى متاعب كثيرة وأشعل نار حرب خفية ضدى فى جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرين على الحزب آنذاك. وعلمت أخيرا أن بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الرفديين على الانفضاض من حولى، بل ومخاربتى، فى الوقت الذى كنت أحمل فيه مسئولية المعارضة كلها، وذهبت بسبب كتاباتى الى الحبس الاحتياطى مايقرب من عشرين مرة فيما بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٦، حتى كانت الحملة البربرية التى شننها إسماعيل صدقى فى يوليو سنة ١٩٤٦ باسم محاربة الشيوعية، إذ أغلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة، وأطلق رجال البوليس فى ظلام تلك الليلة ليلقوا القبض على مائتين من الكتاب والصحفيين كنت من بينهم.

وكان من الصحف التى أغلقها صدقى جريدة «الوفد المصرى»، ومجلة البعث الاسبوعية التى كنت قد أصدرتها منذ ستة أشهر بما أدرخته من مرتبى وكنت أحررها مع عدد من الكتاب الشبان، كنت أدفع لهم أجورا زهيدة، وعاونتى فى تحريرها المرحوم الدكتور محمود عزمى بمقالات اسبوعية فى السياسة الدولية، وكنت بعد أن أجمع موادها أحملها بنفسى الى مطبعة «الرفائى» فى شارع محمد على، حيث أسهر الليل كله حتى تجمع المقالات، وأصححها، ثم تطبع المجلة، وأسلمها بنفسى للباعة والمتعهدين، ثم أمر بعد ذلك فى شوارع القاهرة على التوزيع، كل ذلك دون أن أنال أى قسط من النوم أو الراحة.

وفى تلك الليلة المشنومة فاجأنى البوليس فى بيتى بلورياته وعساكره وضباطه فأزعجوا زوجتى وأطفالى أزعاجا شديدا، ثم ساقونى معهم الى المحافظة رغم أنهم لم يجدوا فى منزلى أى كتاب أو ورقة تشير الى أنى شيوعى من قريب أو بعيد

محاولة الرشوة

كان ذلك مساء يوم جمعه، وفي صباح السبت ظهرت جريدة «أخبار اليوم» وقد كتبت «مانشيت» في صدرها بالحروف الحمراء الكبيرة يقول: «القبض على الدكتور محمد مندور بواسطة بين الوفد والكومنترن».

وأحدث هذا العدد من «أخبار اليوم» ضغطا شديدا ضدى من جانب البوليس السياسى والنيابة، أحسست بثقله داخل الزنزانة التى وضعت فيها رهن التحقيق مدة ٤٦ يوما، أى معظم أيام الصيف فى يوليو وأغسطس.

والواقع أنه لم يلق القبض على إلا بعد أن رفضت «الرشوة» التى حاولها معى إسماعيل صدقى، إذ أرسل الى ذات صباح وزير مالىته المرحوم عبد الرحمن البيللى، ليخبرنى بلسان الملك ورئيس الوزراء أن معاهدة «صدقى-بيفن» ستوقع، أردت أم لم أرد، وأنه لاجدوى من معارضتى، وأنه من الخير لى أن أريح وأستريح بأن أقبل منصب سفير فى سويسرا، فأجبتته بأننى أفضل الاتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية

وانصرف عبد الرحمن البيللى لىأتى البوليس ويقبض على، ثم يشن على «أخبار اليوم» حملتها التى رفعت بسببها دعوى عليها باعتبار أن مانشرته يعتبر قذفا صريحا فى حقى. وفى أثناء نظر القضية طلب رئيس المحكمة إسماعيل صدقى- وكان قد خرج من الحكم- ليدلى بشهادته، فقال إسماعيل صدقى أن المباحث كانت قد رفعت اليه تقريرا يفيد أننى أعمل وسيطا بين الوفد والكومنترن، أى الشيوعية الدولية، ولكنه تبين بعد ذلك أن هذا التقرير لم يكن صحيحا، كما اعترف بأنه هو الذى أرسل بهذا الخبر الى «أخبار اليوم».

وعلى ذلك فقد حكمت المحكمة بإدانة «أخبار اليوم» وبغرامة على صاحبها، وبتمويض مدنى لى قدره ألفا جنيه، خفض فى الاستئناف الى خمسمائة، وأشادت المحكمة بوطنيتى وإخلاصى ودفاعى الصادق عن بلادى وحريتها، ومعارضتى الشريفة لمعاهدة «صدقى-بيفن».

صوت الامة

وبالرغم من كل هذه الأحوال التى تعرضت لها، فاننى لأستطيع الا أن أثنى على وطنية شعبنا بمختلف طوائفه، فقد كان جميع أبناء الشعب الشرفاء متضامنين معى فيما أحسست، بما فى ذلك رجال البوليس أنفسهم الذين حرصوا على أن يوقروا لى فى السجن أكبر قسط من الراحة

معرضين أنفسهم بذلك للأخطار، فكانوا يحملون لى الغداء والصحف من الخارج، بل لقد مكثوا من كتابة مقالات ضد صدقي والسراى والانجليز من داخل السجن، وحملوها للجريدة فنشرت، مما كاد يطيح بصواب الحكومة الظالمة القائمة آنذاك، وتسبب ذلك فى نقل بعض رجال البوليس وتشريد بعضهم الآخر.

ورغم ذلك كله فقد خانتنى قيادة الوفد بتحريض من جماعة الباشوات وأعضاء الجناح اليميني فى الحزب، الذين رأوا فى قلبي خطرا يهددهم ويهدد ثرواتهم الضخمة، فقبل الوفد أن يتعهد لحكومة صدقي بعدم إسناد رئاسة التحرير لى فى مقابل أن تعطيه الحكومة رخصة جريدة جديدة أسموها «صوت الأمة»..

ولكن الأمور مالبثت أن حلت نفسها بنفسها، إذ استطاع الشعب أن يسقط حكومة إسماعيل صدقي. وأن يوقف مفاوضاته مع الانجليز، ويرفض المعاهدة التى كان يريد أن يبرمها مع «بفرن» والتى كانت تقضى بدفع مشترك أبدي بين مصر والمجلترا يخفى بين طياته تهيئة أبدية من مصر لانجلترا، واستمرار قناة السويس تحت النفوذ الانجليزى، وألزامنا بدخول الحرب كلما أرادت انجلترا، وبالجملة استمرار الاستعمار الانجليزى لبلادنا أبد السنين، فى حين أن معاهدة سنة ١٩٣٦ كانت موقوتة بعشرين سنة.

ويسقط وزارة صدقي أمكن أن أتولى تلقائيا رئاسة تحرير «صوت الامة» وأواصل فيها كفاحي ضد الاستعمار والاستبداد واحتكار رأس المال الأجنبي والوطنى لكل ثروات بلادنا.

مجلس النواب

ولكن تلك الأزمة، وتلك الخيانة التى واجهتنى داخل حزب الوفد، نهتنى الى ضرورة الاعتماد على نفسى، والاستقلال بحياتي المادية عن الحزب والمسيطرين عليه، فقررت فى أوائل عام ١٩٤٨ أن أقيد نفسى فى نقابة المحامين، وأن أنتفع بدراسى للقانون فى مزاولة المحاماة. وكان اسمى قد انتشر فى جميع انحاء البلاد، وملا جميع الاسماع، مما يسر لى العمل بالمحاماة، فازدهر المكتب الذى افتتحته، وكان يأتينى الموكلون من أقصى الصعيد وأقصى شمال الدلتا فى القضايا الجنائية الكبيرة، وبلغت وقتئذ مبلغا كبيرا من الرخاء المادى رغم حرصى الشديد على شرف مهنة المحاماة.

وواصلت فى نفس الوقت الكتابة والاشراف على تحرير جريدة «صوت الأمة» حتى هزمنا حكومات الاقليات هزيمة مطلقة، فاضطر الملك الى التسليم بضرورة إجراء انتخابات جديد تشرف عليها حكومة محايدة برئاسة حسين سرى، وتولى الدكتور محمد هاشم وزارة الداخلية التى أخرجت

الانتخابات بنزاهة، وطلبت من الوفد ترشيحي لدائرة السكاكيني.

وجرت الانتخابات وفزت فيها فوزا ساحقا ودخلت البرلمان عضوا فيه لأول وآخر مرة عام ١٩٥٠. ولم أعلم الا فى هذا العام (١٩٦٤) أن حكومة الوفد كانت قد أعدت مذكرة لتعييني وكيلًا لوزارة الشئون الاجتماعية مع وزيرها الدكتور أحمد حسين. ولكن أحدا لم يفتحنى فى ذلك. ولو فاتحنى لكل من المؤكد أن أرفض مقضلا الاستمرار فى تثليل الشعب بمجلس النواب، والاستمرار فى عملي الصحفى، وعملى المستقل الناجح فى المعاماة، وأن كان القدر قد اعترض سبيلي لسوء الحظ.

فتح الجمجمة

فلم يكد يضى عام ١٩٥٠ على عضويتي فى مجلس النواب، وعملى المتواصل داخله كرئيس للجنة التعليم، وعضو فى اللجنة المالية، ومقرر لحرزانية وزارة المعارف حتى فوجئت بمرض داهم تبينته من الضعف الذى أحسسته فى إحدى عيني. وبعد أن عرضت نفسى على أكبر أطباء العيون فى القاهرة، نصحنى الدكتور عبد الحميد عطيه بعمل أشعة على الفدة النخامية بأسفل المخ، وصورت هذه الفدة فتبين أن بها ورما طارئا أحدث ضغطا على عصب ابصار عيني اليسرى، فأصابه بالضمور، وبعد مشاورات بين الأطباء قرروا سفرى الى لندن لفتح الجمجمة، وإزالة هذا الورم حتى لا أفقد بصرى كله.

وفى لندن مكثت فى المستشفى القومى بضعة أيام للتحضير للعملية وذات صباح وضع طبيب حقنه فى شريان ذراعى غيث على اثرها عن وعى، فلما أفقت سألت الممرضة الرحيمة عن موعد العملية، فاذا بها تخبرنى أن العملية قد أجريت بالفعل وأنى قد مكثت غائبا عن الوعى أسبوعا كاملا، انتأما خلاله عظم جمجمتى بل وجلد رأسى ايضا، وتحمست رأسى فلم أجد غير هذه النجوة الصغيرة التى لاتزال موجودة الى اليوم من أثر نشر الجمجمة.

ونقلت بعد أسبوع الى قسم الأشعة بمستشفى الجامعة حيث عولجت بالأشعة شهرا كاملا. حين عدت الى مصر عام ١٩٥١ بعد انتهاء العلاج فى لندن، وجدت أن الخبر الذى نشرته جريدة «أخبار اليوم» قبل سفرى عن إصابتى بالعمى، و رقد أحدث أثره السيئ فى مكتب المعاماة، فقلل إقبال الموكلين فلما منهم أنى أصبت بالعمى فعلا فأقبلت على عملى فى مجلس النواب أبذل فيه ما استطعت من جهد سواء فى اللجان أو فى الجلسات والمناقشات السياسية، حتى استطعنا أن أصدر قرارا بالغاء معاهدة ١٩٣٦ من جانب مصر وحدها، وأن نعلن حرب العصافيات على الجيش البريطانى المعسكر فى منطقة القناة، ولكن الانجليز والعراى دبروا بعد ذلك حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ لاسقاط الحكومة وحل البرلمان، وتحقيق لهم ما أرادوا، تغلبت

على الهلاد خلال بضعة أشهر عدة وزارات من صنع السراى، حتى رحم الله الشعب بقيام ثورة ٢٣ يوليو التى وضعت حدا لسيطرة الانجليز والسراى معا على مصير الهلاد.

مدرس بالفطرة

وطوال هذه الفترة، ومنذ تركت الجامعة فى أبريل سنة ١٩٤٤، لم أستطع أن أغالب جاذبية الثقافة والتدريس، فقد ظلمت منتدبا معهد الصحافة ثم بقسم الصحافة بجامعة القاهرة منذ إنشائها، لتدريس مادة التحرير الصحفى والنقد الأدبى بفروعه ورحبت بانتدابى للتدريس بمعهد التمثيل منذ إنشائه حتى عينت فى أكتوبر ١٩٥٩ أستاذا دائما ورئيسا لقسم الأدب الدرامى فيه، وذلك بعد أن تحول الى معهد تهارى.

وفى إحدى السنين أخذت كراسة محاضرات من أحد الطلبة ونشرتها فى كتاب هو المعروف الآن باسم «فى الأدب والنقد».

ولما كان على فى معهد التمثيل يهدد بحصر اهتماماتى الأدبية فى مجالات النقد والأدب الدراميين، فقد رحبت كذلك بدعوة الاستاذ ساطع الحصرى لإلقاء محاضرات فى المعهد العالى للدراسات العربية الذى أنشئ عام ١٩٥٣ تابعها جامعة الدول العربية. ولما كانت لوائح هذا المعهد تقضى بأن يكتب الأساتذة والمحاضرون محاضراتهم ويقدموها لعמיד المعهد لينشرها على نفقة المعهد فى كتب فقد خرجت من تدريسى فى هذا المعهد، منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن دون انقطاع بمجموعة كبيرة من الكتب عن أدبنا المعاصر الذى تخصص فيه المعهد، باعتبار أن مجال عمله هو العالم العربى بنواحيه المختلفة، التشريعية والاقتصادية والأدبية واللغوية. وهذه المجموعة من الكتب هى التى عوضتنى عما كنت أستطيع إنتاجه لو بقيت فى الجامعة.

والواقع أن مستوى التدريس فى هذا المعهد يفوق مستواه فى كليات الجامعة المناظرة، باعتباره معهدا يفوق مستواه فى كليات الجامعة المناظرة، باعتباره معهدا للدراسات العليا. فطلبتهم ممن أمقوا المرحلة الجامعية وهو يمنحهم دبلوما بعد دراسة عامين فى كل قسم، ثم درجة ماجستير عن رسالة علمية يكتبها كل طالب فى مجال تخصصه، وهو بكل هذا يعتبر معهدا جامعيًا ممتازا.

أما مجموعة الكتب التى خرجت بها من تدريسى بهذا المعهد فهى:

- أبراهيم عبد القادر المازنى

- خليل مطران

- إسماعيل صبرى

- ولى الدين يكن
- مسرح شوقى.
- مسرحيات عزيز أبهاطة.
- المسرح النثرى (يشمل التعريف بمسرحيات كل من: ابراهيم رموى، فرح انطون، محمد تيمور، انطون يزبك).
- مسرح توفيق الحكيم. (وهو الجزء الثانى من «المسرح النثرى»).
- الشعر المصرى بعد شوقى (فى ثلاثة أجزاء: الاول عن مدرسة الديوان- والثانى عن جماعة أبوللو واتجاهات الشعر الجديد).
- الادب وفنونه (عن فنون الشعر المختلفة، وفن النقد، وفن المسرحية، وقد تناولتها من حيث أسسها الفنية المميزة مع استعراض تاريخى واستايطيقى لنشأة كل فن).

وصدر لى كتابان آخران غير هذه مجموعة وهما «قضايا جديدة فى أدبنا الحديث»، و«النقد والنقاد المعاصرون»، كما ترجمت عدة كتب من بينها «مدام برفارى «لجوستاف فلوبر، وقد صدرت فى مجموعة «مطبوعات كتابى»، و«نزوات ماريان» و«ليالى موسية» وقد صدرتا عن الدار القومية، فضلا عما راجعته من كتب ومسرحيات.

وفى عام ١٩٥٤ أغلقت مكتب المحاماة، وانصرفت الى التدريس والتأليف والكتابة فى الصحافة.. فكتبت فى جريدة «الجمهورية» منذ انشائها، وفصلت منها عدة مرات ثم أعدت. فهلبقى بعد ذلك كله ماتريد أن تسأل فيه؟

حين وصل الدكتور مندور الى هذا الجزء من حديثه، كنا قد أمضينا ثلاث جلسات، بل ثلاث سهرات طويلة، هو يلى وأنا أكتب، لانكاد نتوقف الا لنشعل سجائرنأ أو لنحتسى فنجانا من القهوة أو الشاي، وقد أسعدنى إقباله على الإملاء بهذه الحماسة والانطلاق، وأحسست أنه لايدلى بحديث صحفى، وانما يأتقنى على وثيقة تاريخية هامة، فهو لم يرو قصة حياته وحدها، وانما أرخ فى الوقت نفسه لفترة هامة من تاريخنا السياسى والثقافى، وكان ذلك أمرا طبيعيا بالنسبة لرجل ارتبطت حياته بحياة بلاده فترة طويلة من الزمن على مثل هذا النحو الرائع الخصب..

والحقيقة أنه أجاب أثناء ذلك على كثير من الاسئلة التى كنت أريد أن أسألها، لذلك فقد حرصت على الا أقاطعه الا فى القليل النادر مستوضعا بعض ماغمض على من جوانب حياته وكفاحه، ورغم ذلك فقد بقيت فى جمعتى أسئلة كثيرة لم أترد فى إلقائها عليه ولم يتردد فى الاجابة عليها، وهاكم الاسئلة والاجوبة لعلها تسهم فى إكمال اللوحة العرضة التى رسمها الدكتور مندور لحياته وثقافته وانتاجه وأفكاره..

أليست لك محاولات فى الكتابة الفنية بالاضافة الى تراثك المعروف فى النقد والدراسات الأدبية؟

- لى محاولات بدائية فى قول الشعر فى أوائل المرحلة الجامعية، أذكر منها هذين البيتين الغزلين:

« احسان » كم كابدت فيك مصائبنا
لم يلقها فى المغمين خلائى.
كم طفت « شبرا » علنى بك ألتقى
والبرد قاس والرياح سواف »

وكان غزلا صادقا فى فتاة أحببتها بالفعل فى ذلك الحين: وكانت تلميذه فى مدرسة أجنبية، وذات يوم التقت الى بورقة رسمت فيها دائرة وكتبت فيها باللغة الانجليزية « حبى لك مثل هذه الدائرة لا ينتهى ».

وأطلعت ابن عمى على الرسالة وكان مهتدسا فما كان منه الا أن قال:

« بس اوعى الهنت وخره تكون دايرة ».

فأيقظتنى هذه النكتة الواقعية القاسية من ذلك الحب الافلاطونى العظيم

يشجعنى حديثك هذا على أن أسألك عن علاقتك العاطفية قبل الزواج؟

- فى الكفر كنت أستلطف الفتيات الريفيات، ولكنى لم أكن أجرو على التحدث اليهن أبدا، وبعد ذلك شغلتنى الدراسة الجادة والمذاكرة المستمرة عن إنشاء أى علامة عاطفية فكانت حياتى «من الغيظ للبهت» كما يقولون فى بلدنا..

أذكر أنك كتبت قصة لأحد الأفلام السينمائية؟

- نعم ، كانت فى الاصل قصة قصيرة نشرت فى مجلة «الثقافة» بعنوان «الخطفة» وهى قصة تاريخية عن الفترة المسيحية فى روما، وتدور حول امرأة بدأت عاهرة وانتهت قديسة، وحين عاد المخرج السينمائى بها، الدين شرف من الخارج بعد أن درس فن الاخراج هناك، قرأ القصة وأعجبته، فاتصل بى، وطلب منى أن أنميها وأغذيها بالأحداث، ففعلت، ثم عملوا لها سيناريو و«عكروا» فيها وأفقدوها مضمونها الانساني العميق الذى يدور حول انتقال الانسان من حالة الدعارة الى القداسة، فكان الدعارة كانت بمثابة نار مطهرة، وعالجوا هذه الفكرة علاجاً مسرحياً سطحياً، وظهر الفيلم باسم «إلهام» فإذا به فيلم عادى لا بأس به، ولكنه أقل مما كنت أرجو بكثير.

ولماذا لم تحاول كتابة قصص أخرى غير هذه القصة البهيمية؟

- شغلتنى النقد ولم أجد لدى الاستعداد للمخلق الفنى والحقيقة أن الفترة الأولى من حياتى

كانت فترة قاسية من الناحية المادية.. من اليد الى النعم، فكنت أضطر الى حصد القمح عشياً
لاولى التزاماتى، ولعل هذا ما صرفنى عن كتابه أعمال فنية كالتقصص والمسرحيات. ثم
تخصصت بعد ذلك فى النقد ولم أرد أن مارس كل المهنة ولا أنفق فى أى منها.

الشعر المهموس

ما المراحل المختلفة التى مرت بها كناقد أدبى؟

- لقد مرت بثلاث مراحل: الاولى تتمثل فى المنهج الجمالى فى النقد، وكنت أركز فيها على
القيم الجمالية فى النص الأدبى وفى الشعر بصفة خاصة لأنه الفن الأدبى الذى يعتبر أكثر جمالية
من أى فن أدبى آخر، حيث يصب فى هذا الفن أو ذاك مضمونا انسانيا معينا قد يرضى عنه
الناقد وقد لا يرضى، أما الشعر فمن الممكن أن يعتبر فنا جماليا خالصا، والجمال له أكبر قيمة
فيه..

وهذا الاتجاه واضح فى مجموعة مقالاتى الاولى التى نشرتها فى «الثقافة» و«الرسالة» ثم
جمعتها بعد ذلك فى كتابى «فى الميزان الجديد»، حيث فصلت رأى فيما أسميته «بالشعر
المهموس»، وفى القيم الجمالية فى الشعر، وهذه النظرة الجمالية متغلغلة كذلك فى الرسالة التى
كتبتهما للكثراء عن «التيارات النقدية عند العرب فى القرن الرابع الهجرى»، وهى التى أصبحت
الآن كتاب «النقد المنهجى عند العرب» وقد رأيت أن أضم اليه فى طبعته الخامسة كتاب «منهج
البحث فى اللغة والأدب» الذى ترجمته عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث، وهو العالم
الفرنسى «جورج مايبه»، وعن أكبر أساتذة ونقاد الأدب الفرنسى وهو الأستاذ «جوستاف
لاتسون»، وذلك لكى أضع بين يدي القارئ والدارس العربى حصيلته من منهج التاريخ للأدب ونقده
عند العرب والغربيين جنباً إلى جنب، وكذلك الأمر بالنسبة للدراسات اللغوية ومنهجها لكى
يستطيع القارئ أن يوازن ويقارن ويستكمل دراسته مستفيداً من تجارب الغربيين إلى جوار
تجارب أسلافنا العرب.

والمرحلة الثانية التى مرت بها كناقد هى منهج النقد الوصفى التحليلى، وهو المنهج الذى
صدرت عنه فى الثلاثة عشر كتاباً التى ألقتها لمعهد الدراسات العربية العليا، فقد التزمت فيها
أسلوباً علمياً محايداً يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف إلى
التوجيه.

النقد الأيديولوجى.

وتأتى بعد ذلك المرحلة الثالثة، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى، وهو يقوم على منهج يحدد

وظيفة اجتماعية محددة للأدب والفن، ويصدر الناقد فى نقده عن عقيدة، أو على الأصح عن هذا المنهج الفكرى والفنى الذى يعتنقه.

وقد دفعت إلى اعتقاد هذا المنهج نتيجة لاهتمامى بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية فى حياتنا، ثم لإيمانى بالفلسفة الاشتراكية، وإزدياد إيمانى بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملى فى الصحافة والمحاماة والبرلمان، وبحكم نشأتى الريفية واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة.

• وما القيم التى حافظت عليها خلال هذه المراحل الثلاث؟

— حافظت على القيم الانسانية العامة والقيم الجمالية، ولكن المسألة أصبحت مسألة موازنة بين مختلف القيم. فأغفال القيم الجمالية يخرج الأدب عن طبيعته كآداب، ولكننى اهتمت بالمضمون إلى جوار القيم الجمالية، وأحياناً أعطى المضمون أولوية فى التقويم، وقد ظهر هذا الاتجاه فى كثير من مقالاتى، وإن كنت لسوء الحظ لم أجمع من كل هذه المقالات المتناثرة التى تعد بالمئات إلا ذلك العدد الذى نشرته فى كتاب «قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر»، وأرجو أن أتمكن من نشر ولو مختارات من المقالات التى تمثل هذه المرحلة الهامة من حياتى كناقد.

• كيف ترى الصلة بين الأدب والسياسة، وهل ترى أن للأدب وظيفة سياسية؟

— للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب إلى مجرد دعاية سياسية. فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة، وهو يكشف عن هذه القيم الكامنة يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه.

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها، ولكنه ليس انعكاساً سلبياً، بل انعكاساً إيجابياً، فهو يرتد ثانية إلى تلك الحياة ليحث خطأها، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم، وبذلك يأخذ من الحياة، ثم يعطيها أكثر مما أخذ. وهذا هو المفهوم الديالكتيكى للفلسفة للاشتراكية، الذى يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لا يهد لهذا التطور ولا يسيقه، فهو يضع الفكر فى موضع الذنب لا الرأس، بينما المفهوم الديالكتيكى يجعل الفكر قوة فعالة نحو التطور والتقدم لا مجرد انعكاس آلى لذلك التطور.

— للأدب وظيفة سياسية، ولكنه لا يؤديها بأسلوب مباشر وإلا انقلب الى مجرد دعاية سياسية. فوظيفة الأدب فى التطوير السياسى أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة، وهو يكشف عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى قوة إيجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه.

ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة وتطورها ، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل انعكاسا إيجابيا ، فهو يرتد ثانيه الى تلك الحياة ليبحث خطاها ، ويدفعها نحو مزيد من التطور والتقدم ، وبذلك يأخذ من الحياة ، ثم يعطيها أكثر مما أخذ . وهذا هو المفهوم الديالكتيكي للفلسفة الاشتراكية بالنسبة للأدب ، وهو يختلف عن المفهوم الميكانيكي للاشتراكية ، الذي يعتقد أن التطور المادى للحياة هو الذى يطور الفكر فى حين أن الفكر لا يمهّد لهذا التطور ولا يسبقه ، فهو يضع الفكر فى موضع الذنب لا الرأس ، بينما المفهوم الديالكتيكي يجعل الفكرة قوة فعالة نحو التطور والتقدم لا مجرد انعكاس آلى لذلك التطور .

الى أى حد وفق أدينا المعاصر فى تحقيق هذا الدور السياسى فى حياتنا ؟
لاشك أن الاتجاه النقدي فى الأدب بفنونه المختلفة كان له أثر كبير فى نشر الوعى بضرورة التغيير وأرادة التغيير فى مجتمعنا ، ولكن الأدب لم يقم بدوره بعد فى مرحلة البناء التى بدأناها كما قام بدوره فى مرحلة التمهيد للهدم التى تم فى أعمده المجتمع القديم الفاسدة . وأنا أتمس العذر للأدب فى ذلك ، لأن مرحلة البناء بعد الهدم لم تتبلور بعد فى قيم أخلاقية واجتماعية جديدة تدعو الى الثقة والاطمئنان بالدرجة الكافية ، بحيث يمكن أن يتحول الأدب تلقائيا من الواقعية النقدية الى الواقعية البناءة ، أى الواقعية التى لا تبحث فقط عن مواطن الضعف والفساد ، بل تبحث أيضا عن مواطن الثقة والتفاؤل ، وتبحث الاطمئنان فى قدرتها على النهوض بعبء البناء بأسلم أسلوب وأسرع وقت وأضمن نجاح ، والبناء كما هو معلوم أشق وأطول مدى من الهدم والتقويض

افلاطون الشاعر

من النقاد الذين تلمذت عليهم أو تأثرت بهم ، سواء من العرب أم الأجانب ، وما أهم ما أفدته من كل منهم ؟

— من العرب القدماء — أعجبت وتأثرت بابن سلام الجمحى ، والأمدى صاحب «الموازنة بين الطائيين» ، وعبد العزيز الجرماني فى «الوساطة بين المتنبي وخصومه» . وهؤلاء النقاد الثلاثة اعتبرهم أعمدة النقد الجمالى السليم فى تراثنا النقدى كله . كما تأثرت بعبد القاهر الجرجاني فى اهتمامه البالغ بنقد أساليب التعبير اللغوى وتراكيبه ، وفى رأى أنه اهتدى إلى علمى التراكيب والأساليب بفهرمها الأروى الحديث .

ومن المحدثين أخذت عن طه حسين تذوق النصوص الشعرية بعد إجادة فهمها باعتبار أن الحكم على الشئ — فرع من تصوره ، وتأثرت بالعقاد فى اهتمامه بالنواحي الفكرية أى المضمون الإنسانى للعمل الأدبى الفنى . وتأثرت بميخائيل نعيمة فى كتابه «الغريال» من حيث الفطنة إلى الحاجات النفسية التى يشبعها الأدب ، كحاجتنا إلى الموسيقى وإلى التعبير عن الذات وإلى القيم

الجمالية من اللغة.

وإن كان تأثير الأكيبر فى الحقيقة هو بأساتذة السويون، وبالتقاد الغربيين، وبخاصة الفرنسيون منهم، وكذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال البير باييه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير أساتذة الأدب فى فرنسا جوستاف لانتون، الذى وأن لم أتلمذ عليه وهو حى، إلا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاته، وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية، ومقاله عن منهج البحث فى الأدب.

ومن الصعب أن يحصى الإنسان مصادر تأثره فى الثقافة والآداب الأوربية، فأننا قد تأثرت إنسانياً عميقاً بالآغريق القدماء وتقديسهم للجمال، حتى رحت وأنا شاب أسأل عما إذا كان الأثينيون قد قاتلوا أهل طروادة عشر سنوات كاملة، ذلك القتال المير الذى تمحض عن ملحمتى «هو ميروس» بسبب اختطاف «باريس» أمير طروادة للحستا «هيلانة» باعتبارها امرأة، أم أن هيلانة كانت مجرد رمز للجمال، وأن القتال قد دار للاستحواذ على هذا الجمال أو فقده.

وكان لأفلاطون وقع السحر الشعري فى نفسى، ومازلت أنظر لأفلاطون كشاعر أكثر منه فيلسوفاً، وكنت فى سبابى أنفر من أرسطو وتفكيره العقلى الجاف، وأعتبر سيطرته على عقول البشر قروناً طويلة، وبخاصة خلال القرون الوسطى، نكية تاريخية كبرى جمدت الفكر الإنسانى، وحوّلته إلى جدل وسفسطة واستغرق فى تفتيت الكليات و«التفويض» فى جزئياتها. وقد عبرت عن هذا الرأى فى كتاب «النقد المنهجي»، وانتهت الى أن منطق أرسطو لايساعد على كشف حقائق جديدة، بل يكتفى بتعليم وسائل التعامل فى الحقائق المعروفة عن طريق الأقيسة والمقولات وما إليها، واستنتاج أحكام جزئية عن طريق القياس، أو على الأصح يساعد على الوصول إلى أحكام تطبيقية تفرعية على الحقائق المعروفة، ولايساعد على كشف حقائق جديدة.

وإنما أخذ الفكر الإنسانى يسترد قدرته على كشف حقائق جديدة بعد أن تحول، عن طريق بيكون الأنجليزى وديكارت الفرنسي، من المنطق الشكلى لأرسطو إلى المنطق الاستقرائى الذى يعين على الكشف عن حقائق جديدة فى فهم الحياة والطبيعة، واستكناه قوانينهما والقوى الدافعة فيها، وطربت كذلك بعودة البشر إلى استلهام القلب والخيال والطبيعة بعودة الرومانسين إلى أفلاطون وتخليهم عن أرسطو والكلاسيكية التى تتلمذت عليه.

وكذلك اعتبرت «برجسون» استمراراً لمنهج الاستكناه الداخلى الذى أحس أنى كنت أصدر عنه فى المنهج الجمالى للنقد الذى أمنت به وطبقته فى مطلع حياتى..

معركة عنيفة مع العقاد

ما أهم الممارك الأدبية التى خضتها؟



- فى عام ١٩٤٢ وما تلاه خضت ثلاث معارك هامة.. الأولى معركة لغوية مع الأب أنستاس الكرملى حول «عشر ب» و «عشر على»، وهى معركة كبيرة وغم انطلاقتها من نقطة صغيرة، فقد تطورت إلى إبحاث طويلة فى فقه اللغات المقارن، وكان الأب الكرملى على شىء من الدراية باللغة اليونانية القديمة ومنهج فقه اللغات الكلاسيكية، وكنت أنا عائداً حديثاً من أوروبا والحقيقة مليئة بالدراسات اللغوية نتيجة لاهتمامى بها طوال السنوات التى قضيتها فى السوربون فى دراسة فقه اللغات القديمة واللغة الفرنسية، وكنت قد عدت من فرنسا بمكتبة كبيرة فى علم اللغات وعلم اللسان، وهى المكتبة التى أهديتها أخيراً لمكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية، وكانت معلوماتى متطورة متمشية مع أحدث مكتشفات علم اللغة وفقها، فكانت كفتى واضحة الرجحات مع هذا العالم الفاضل، وظلت هذه المعركة فى حدود الموضوعية الخاصة.

ولم أكد أفرغ من هذه المعركة اللغوية حتى ابتدأت المعركة الكبرى العنيفة مع الأستاذ عباس محمود العقاد. ابتدأت المعركة حول جزئيات مثل ما أكده الأستاذ العقاد فى كتابه «مطالعات فى الكتب والحياة» عند حديثه عن «رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى، من أنه لم يسبقه فى الرحلة إلى العالم الآخر غير «لوسيان» الشاعر الرومانى، فاندعشت لهذا التأكيد لأنى كنت أعلم علم اليقين أن تخيل الرحلة إلى العالم الآخر أقدم من لوسيان وكل شعراء روما، لأن الأساطير الأغريقية سبقت إلى وصف رحلة «أورفيوس» إلى العالم الآخر بحثاً عن زوجته الفقيدة، ثم وصف هوميروس لرحلة «أوليس» بظل ملحمة «الأوديس» إلى العالم الآخر أيضاً، بل وعند الرومان أنفسهم سبق «فيرجيليوس» «لوسيان» فى وصف رحلة إلى العالم الآخر فى ملحمة

وكننت فى تلك الأيام أقوم ببحث عن أبى العلاء المعرى وفلسفته وشعره وتشاؤمه و «رسالة الغفران» بحكم عملى بالتدريس فى الجامعة، فعلمت على زعم للأستاذ العقاد وقلت أن فيه قصوراً لا يبيح لكاتبه تعميقاً وتأكيذاً كالذى زعمه، فهاج العقاد هياجاً شديداً، ورد فى «الرسالة» على مقالى مبدئياً دهشته من ظهور غلام يدعى «متدور» «غندور» يدعى العلم ويجرؤ على مناقضته..

واستمر السجال بيننا فترة من الوقت حتى تطور إلى مناقشتى لمنهج الأستاذ العقاد العام فى التفكير والكتابة، حيث أخذت عليه التأكيدات الجازمة المسرفة التى تحتاج إلى استقواء كامل قبل الجزم بها وأنا أعلم أن التفكير العلمى السليم يأبى التعميمات التى لابد أن يتسرب إليها الخطأ، لأن أحداً لا يستطيع أن يزعم الإحاطة بكل شىء كما أوضحت أن منهج العقاد الفكرى منهج جدلى كثيراً ما ينهض على أقمصة فاسدة لمجرد اللجاجة فى الجدل ومحاولة الإقحام الإقناع. ولضراوة ردود العقاد على، واستهائته بأمرى كناشئ لم يألف اسمه بعد، انسقت أنا الآخر إلى شىء من الوحشية فى النقاش، حتى كتبت ردّاً عنيفاً على الأستاذ العقاد بعنوان «جورجياس المصرى»

المنهج النفسى

وتطرقت الخصومة مع الأستاذ العقاد إلى جدل ومناقشات حول المنهج النقدى، حيث أخذت على العقاد ومدرسته أنهم يريدون أن ينزلوا بالأدب إلى مستوى الوثائق النفسية، فيصبح همهم كتنقاد استخلاص العقد النفسى للشاعر أو الأديب من إنتاجه الأدبى، وبذلك يتحول الناقد منهم إلى باحث نفسانى لاناقد أدبى له منهجه الخاص بعلة اعتبار أن الأدب شىء قائم بذاته له منهجه الخاص، وفن جميل، ووعاء لقيم إنسانية وأخلاقية وأجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها.

وعندئذ دخل هذه الخصومة الأستاذ محمد خلف الله أحمد، وكيل جامعة عين شمس الآن، وكان وقتها مدرساً معى بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية. واستمرت المناقشات بينى وبينه حول المنهج النفسى والمنهج الجمالى عدة أشهر. وأخذت هذه المناقشات تثور من وقت لآخر بينى وبين العقاد ومن ينتهجون نهجه كالأستاذين سيد قطب وطاهر الجبلوى وغيرهما ممن اعترضوا على اهتمامى بالشعر الممحوس وتقضيلى لشعراء المهجر ولغت النظر إليهم على نحو مدو لأول مرة- فيما أحسب- فى تاريخنا الأدبى الحديث، وراح المهجرون بالأستاذ العقاد ينكرون على تقضيلى للمهجرين على شعرائنا العرب فى

المشرق رغم وجود أمثال الأستاذ العقاد بينهم وقد جمعت معظم هذه المقالات فى كتابى «فى الميزان الجديد».

معركة الشعر الجديد

شغلتنى المعارك السياسية الوطنية زماناً طويلاً على نحو ما قصصت عليك، فلم أخض معركة أدبية كبيرة أخرى إلا عان ١٩٥٦، وكانت حول الشعر الجديد وهل هو شعر خال من الموسيقى، أم له موسيقاه الخاصة وهى من نوع جديد لا تقوم على إيقاع الطبول مثل موسيقى الشعر العمودى.. وقد تدخل الأستاذ العقاد فى هذه المعركة أيضاً وأنكر وجود أى موسيقى فى الشعر الجديد ورفض اعتباره شعراً، وكان رحمه الله- يحول القصائد التى ترسل إليه فى لجنة الشعر بالمجلس رعاية الفنون والآداب، إلى «لجنة النشر للاختصاص».

واتسعت هذه المعركة اتساعاً كبيراً، ودخل فيها بعض الرعاة الذين حاولوا محاربة هذا التجديد الشعرى بأسلحة خسيسة مثل سلاح الاتهام بالشيوعية، بل وبالصهيونية أيضاً. وأهم ما أوضحته فى هذه المعركة أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة، وله أسلوبه فى التعبير الشعرى الجديد الذى يجمع بين الواقعية والرمزية دون أن تسليه طابعة الفنان. وهو بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية وضرب جديد من الموسيقى، وتوقعت أن تألف أذاننا على نحو ما ألغت الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام ولحان التى لا يحتل فيها الإيقاع مكان الصدارة، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى فى بادئ الأمر من مقاومة، ثم لم تلبث الأذان ألقتها وأحببتها، بل وفضلتها أحياناً كثيرة على الإيقاع الجسدى الذى يغلب على موسيقانا الشرقية.

مجلد للنقد

وبعد أن أخذ يظهر، بل ويسيطر، منهجى الأيديولوجى الجديد فى النقد، وهو المنهج الذى يولى مضمون العمل الأدبى والفنى اهتماماً لا يقل عن الاهتمام الواجب بالقيم الجمالية فى الأدب، وأزعج هذا المنهج بعض الذين رأوا فيه انجهاها سياسياً بكرامتى لكى لا أتخلى عن المنبر الصحفى اليومى وأظل أودى وأجى فى الميدان الذى كرس له حياتى.

وقدمت اقتراحاً للمجلس الأعلى للفنون والآداب بإنشاء مجلة للنقد أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والفن التى لم تتبلور بعد فى حياتنا الأدبية، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح، ولكن أحداً لم يستجب رغم مرور الشهور، ورغم النشاط الكبير فى مجالات النشر المختلفة.

تصنيف الحساب

يرى البعض- وأنا منهم- أنك خلال السنوات الأخيرة لم تعد تصنيف إضافات ذات قيمة كبيرة إلى حركتنا النقدية على نحو ما فعلت فى مطلع حياتك الأدبية، مارك على هذا الاتهام؟

- فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية، وورطت الأصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيمة لذاتها، وإنما هى مجرد وسائل، وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلت أنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ. والاشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها إلى النفوس والنفاذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم.

وقد أيدت هذا الرأى بثلاث مقالات طويلة تعتبر أبحاثاً عن تطور الفن الدرامى فى العصر الحاضر فى العالم على أساس من تطور مفهوم وظائف الأدب وأهدافه منذ ظهور ما يسمى «بالأوتشرك»، أى الاستطلاع الدرامى، حتى المسرح الملحمى، والمسرح الوجودى، وأخيراً مسرح اللامعقول، وقومت كلا من هذه المذاهب فى ضوء ما تحققه للإنسانية من مكاسب أو مآلحقه بها من أذى.

ونشرت هذه المقالات فى أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر من مجلة «المسرح» بعنوان «تصنيف الحساب»، أى حساب الأصول الدرامية وتطورها بتطور الوظائف والأهداف، وبالرغم من أننى لم أفصح عن هدف من تقديم هذه الدراسة التى نشرها رشاد رشدى نفسه فى مجلته، فإن الهدف من السهل الإحساس به، وهو تحرير وتعزيز اتجاهى نحو تركيز الاهتمام الأكبر على مضمون الأدب والفن، وهو بالطبع المضمون الذى يخدم الحياة والإنسان ويتمشى مع الفلسفة السياسية والاجتماعية التى ارتضاها شعبنا، بدليل أن تطور المضامين والأهداف أدى إلى تطور الشكل الفنى والأصول الدرامية الخالصة، فالشكل تابع لامتبوع ويكفى أن يسهم فى إبراز المضمون وإيصاله إلى الناس.

هذه هى الخلاصة التى يسهل الخروج بها من تصنيفى لحساب الأصول الدرامية، أى الشكل الفنى للدراما، وهى أكبر رد غير مباشر على من يعارضون اتجاهى الأيديولوجى الجديد، وإن لم يتخذ هذا الرد صورة المعركة أو الحرب الدونكيشوتية المعققة بالسلاح.

وفضلاً عن ذلك فقد احتفظت بمنهجى الوصفى التحليلى العلمى الخالص حتى اليوم، مقيماً فاصلاً بينه وبين منهجى الأيديولوجى الذى استخدمته فى مجال جماهيرى خطير كمجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى، ولا أدل على ذلك من أننى استخدمت هذا المنهج الوصفى فى دراستى

للققاد المعاصرين أنفسهم سواء أكانوا ممن اشتبكت معهم فى معارك أم لم أشتبك، إذ جعلت هدفى من هذه الدراسة التعريف العلمى المحايد باتجاهات وجهود هؤلاء الققاد منذ حسين المرصنى حتى العقاد، والمازنى، وشكرى، وميخائيل تميمه، ويحيى حقى، ولويس عوض، وذلك فى كتابى الأخير «النقد والققاد المعاصرون».

وأنا أعلم أن هذا المنهج العلمى الهادى، لا يلفت الأنظار مثل المنهجين الآخرين اللذين استتبعا معارك ونزالات استغلتنا الأنظار، وأولهما بعض الناس أننى كنت أكثر حيوية وإضافة للحركة النقدية منى فى فترات أخرى اشتغلت فيها بالنقد العلمى الهادى، أى الوصفى التحليلى الأكاديمى مثلما فعلت فى الثلاثة عشر كتاباً التى نشرها لى المعهد العالى للدراسات العربية.

الأدب وفنونه

بالمناسبة، ما الكتاب الذى تعمل فيه حالياً؟

— فى الحقيقة أنا مرهق بلجان القراءة الفنية للفرق التمثيلية المختلفة، مثل فرقة المسرح العمالى والمسرح القومى، والمسرح الكوميدي، حيث أقرأ لهذه الفرق الثلاث عشرات المسرحيات الجديدة كل شهر وأكتب عنها تقارير وأقيه، مما يستنفد الكثير من وقته وجهدى.
ومع ذلك فلا أستطيع إهمال قراءاتى الخاصة، أى الكتب التى أقرؤها لاستكمال ثقافتى الخاصة وتنميتها بصفة مستمرة، وإعداد محاضراتى فى المعاهد والكليات المختلفة.

ومن سوء الحظ أن التقارير التى أكتبها عما أقرؤه من مسرحيات، لا تنشر مع أن بعضها، أو معظمها، يتضمن نقداً تطبيقياً لشهابتنا ولتوجيه الحركة الأدبية بعامه فى بلادنا، وبصفة خاصة بالنسبة لجهاز جماهيرى جبار كالمرسح.

وفضلاً عن ذلك أعمل عملاً شاقاً متواصلاً فى لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وهى اللجنة التى تختار الكتب الواجب ترجمتها إلى العربية، وتفحصها هب الكتب الأخرى التى يقترحها رجال الأدب وأساتذة الجامعات، وأشارك فى ترجمة بعض هذه الكتب، وأراجع ترجمة بعضها الآخر، ثم فى فحص جميع هذه الكتب قبل تقديمها للطبع.

وأقوم بمثل هذه المساهمة لمؤسسات النشر المختلفة، وبخاصة الدار المصرية للتأليف والترجمة، التى تحيل على كثيراً من الكتب والمؤلفات لفحصها وكتابة تقارير عنها قبل نشرها، وأراجع العديد من المسرحيات لسلسلة روائع المسرح العالمى وأكتب مقدمات لبعضها تعتبر دراسات كاملة للمسرحية ومؤلفها وإنتاجه الأدبى بشكل عام.

كل هذه الأعمال التفصيلية تكون فى مجموعها عملاً ضخماً مجهداً، وأن يكن مبعثراً غير

مسجد أمام الأقطار. ومع كل هذا فأنا لا أنسى نفسى ولا واجبى فى مواصلة التأليف لحسابى الخاص. كنت قد أبتدأت فى المعهد العالى للدراسات العربية بحثاً طويلاً عن الأدب وفنونه قسمته على سنوات، درست فى السنة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعبية وفنون نثرية، وفصلت القول فى فنون الشعر وخصائص ومقاييس كل فن، وهى الفن الملحمى، والفن الدرامى، والفن الغنائى، والفن التعليمى.

وفى العام الثانى درست فنين كبيرين من فنون النثر، وهما فن المسرحية بمقوماته وأصوله الفنية وأهدافه وتطور ذلك كله عبر العصور، وفن النقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه.

وفى العام الثالث، وهو العام الماضى، درست الفنون القصصية الثلاثة المختلفة، وهى الرواية، والقصة القصيرة، وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية، ورائد هذا الفن الأخير فى القرن التاسع عشر هو «بروسبيير ميريميه» مؤلف «كارمن» و«كولمبا». وناقشت الرأىين المتصارعين الآن فى بلادنا حول نشأة الفن القصصى فى زدينا المعاصر، وهل كانت هذه النشأة نتيجة لتطور بعض الكتابات العربية القديمة ذات الطابع القصصى مثل الملاحم الشعبية والمقامات وغيرها، أم أننا أخذنا هذا الفن بمفهومه التكنيكى الدقيق عن الغربيين على نحو ما أخذنا فن المسرحية دون أن نزعج أنه نشأ فى العربية تطهيراً عن بعض الفنون الشعبية التى تشبه فن التمثيل من قريب أو بعيد مثل خيال الظل والأراجوز.

وفى عزمى أن أنشر هذه الدراسة، أما فى الطبعة الثانية لكتابى الذى نشرته متضمناً الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة بعنوان «الأدب وفنونه»، أو أنشرها فى كتاب جديد يعتبر جزءاً ثانياً للكتاب الأول، بعد أن أضيف إليه ما أقوم به الآن من دراسات حول بعض الفنون الأدبية الأخرى مثل فن المقالة، وفن الخطابة، ومقومات كل منهما من الناحيتين الفنية واللغوية. وأترجم الآن كذلك مجموعة من الشعر الرومانى، وقد سبق أن ترجمت مجموعة من القصص الرومانى أيضاً ونشرتها بالفعل.

مُغزاة الأراجوز

ما رأيك بشكل عام فى حركتنا النقدية المعاصرة؟

- عيب النقد الحالى كله أنه لا يقوم على فلسفة أو حتى فلسفات متصارعة، وحتى الآن ليست لدينا مجلة واحدة تعنى بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفها، وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و«فرشه» حلفية لن يستقيم النقد التطبيقي، ولن نستطيع إرساءه على أساس قيم ومفاهيم كبيرة. ورغم بلى بعض الهذور التى تصلح أساساً لمناهج عامة فى النقد، كبدور المنهج الجمالى والمنهج الوصفى والمنهج الأيديولوجى، فإنه لم تتبلور حتى الآن

مدارس كبيرة حول أى من هذه المناهج.

وفى اعتقادى أنه لو أتبع لى منبر أستطيع من خلاله أن أكافح فى سبيل دعم الخط المنهجى فى النقد فلربما استطعت أن أجمع حول هذه الفكرة مدرسة تستطيع أن تنهض معى وبعدى بعينها الخطير.

• ما أهم المشكلات التى تواجه مسرحنا؟

- من حيث الاتساع هناك أفقية فى حركتنا المسرحية نرجو أن نوفق إلى تحويلها إلى نهضة رأسية أو كيفية لأكمية لحسب. وفى رأى أن تنظيم الحركة المسرحية كله فى حاجة إلى إعادة النظر، والاهتمام باختيار النصوص الأصلح بواسطة أناس على دراية ونزاهة وليست لهم مصالح شخصية.

ومن ناحية التأليف، التوجيه غير سليم، والرؤية الفنية والجمالية والرعى بأهداف المسرح ووظائفه مازالت غير كافية ورائجة تحت راسب الماضى حين كان فن التمثيل مجرد تجارة رابحة، وكان الاهتمام بالجمهور أكثر من الاهتمام بالفن ذاته ووظيفته الاجتماعية والذوقية والتهديبية. فالمسرح الكوميدي مثلًا لاتزال الفكرة المسيطرة عليه هى إثارة الضحك بأية وسيلة غالية كانت أم رخيصة، والظن بأن هذا الضحك يروح عن الجمهور فى حين أن مثل هذا الترويج لايحدث حقيقة لأعن طريق الرضا الداخلى والاطمئنان إلى هزعة الشر والفساد والسخرية منهما.. وهذا المفهوم الخاطىء وراثىء عن المسرح الكوميدي الغابر الذى كان يشبه الزغزغة لأجساد الناس لأرواحهم.

الاحترام لا الحب

• هل تستطيع أن تعرف النقد الأدبى فى كلمات قليلة؟

- النقد الأدبى هو فن تمييز الأساليب، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بفهمه الأوربى الواسع عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه، ووظائف النقد هى التفسير والتقييم والتوجيه. ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة فى خلق الأدبى نفسه بإضافة مفاهيم، وإبراز أهداف، وتحديد قيم قد تكون كامنة فى العمل الأدبى أو مستكنة فى باطنه.

• أخيراً.. ما النصائح التى توجهها للنقاد الناشئ؟

- قراءة الكثير من النصوص. واستخدام المنهج المقارن فى فهم الأدب والفن وتقييمها والبدء بقراءة النصوص قبل كتب النقد والدراسات ليستطيع بعد ذلك أن يقيم من نفسه ناقداً على النقاد أنفسهم قبل أن يتأثر بهم ويفنى فيهم، ولكى يحتفظ بأصائله الخاصة.

وأنصحته بالنزاهة والشجاعة وتفضيل الحق على أى اعتبار آخر، فالصديق الذى يفقده الإنسان لأنه تمسك بالحق صديق مفقود على كل الأحوال إن قريباً أو بعيداً، وأما الصديق الصلب فهو الذى لا يفضيه الحق بل يرضيه.

وفى اعتقادى دائماً أن الناقد الناجح هو الذى يحظى باحترام الأدباء والقراء أكثر مما يحظى بحبهم ومودتهم. وأنا أفضل دائماً الاحترام الباقى على الحب المهدد دائماً بالزوال، والاحترام شعور أقوى وأصلب وأبقى من الحب، كما أنك تستطيع أن تحظى بالاحترام لا من أصدقائك وحدهم، بل ومن خصومك أيضاً وخير للإنسان أن يكون محترماً من أن يكون محبوباً لدعارته الفكرية والخلقية.

(ديسمبر ١٩٦٤)

«إن من واجب الحكومة أن تعلن سقوط معاهدة سنة ١٩٣٦ ثم ترسل انذارا الى الانجليز بسحب جنودهم فإذا لم يستجيبوا كافحنهم بكافة السبل»

مندور: «صوت الأمة» ١٩٤٧/٨/٢٢

« تاريخ مصر الحديث يثبت أن كثيرا من الضياع والتفاتيش الحالية قد أقطعت للناس هبات وهدايا ومن ثم يصبح من الظلم الصارخ أن نقس ملكيات لا تستند كلها الى جهد صاحبها »

مندور: «الوفد المصرى» ١٩٤٥/٧/٣

نقد النقد

بدر توفيق

الى الدكتور محمد مندور

الكلمات الطيبة
والذكريات الحسنة
كل طريق بضمن!

.....

واخترت أن تعلق على الضجة فى المسافة المحاصرة
وأن تظل واحداً ، ومجمعا
يشرب منك الناس نخب الضحكات المزهره
ويستعيدون على خطوك صوت القبل المجنحه

.....

فى عالم ضاقت به كل مزايا الأجنحه.
وكنت وحدك الذى يملك تلك المقدره
حين أردنا أن تكون خفقه بين حروف الكلمه
فانبعثت على شفاهاك الرقيقه المعبره
تعزف لنا ، صوره ، مصريه الحديث ،
تصدر فى الفكاهه المخاطره
تأسف من وقفنا المنحدره
وتستثيرنا فى لحظه التأمل العميقه المحتشده

وساعة البذل الصموت المؤمنه.

ملتزم المنهج مُعلّم العباره

تفرقت واجتمعت بين يديك الكلمات والعباره

وانت تقول الشباك مومنا متضخ الإشاره

بأن صحبه تردنا لدوره البكاره

تبدأ حين ينتهى هذا النسيج



.....
وحين ترتدى الوجوه سمرة الأرض وخضرة الحضاره

تنطلق الشراره

تولد فى أعماقنا البشاره

ويهدأ الجرح الذى ينزف فى مضاجع الاماره.

.....
ضاعت بنا الأرض وآثرت البقاء فى ضجيج المعركه

تشهر فى صدر الوقوف الحركه

تحمل السحابة المهاجره

بالقلق المهدد والمشاره

تفتح مغلق المفاهيم الى مجاهل النفس وحكمه الزياره

.....
حتى اذا أصبحت نجما يتخطى الدائره

ضقت بتلك المنزله

وشئت أن تتركنا.. فى ثكنات القاهره

وأن تسير صامتاً.. مبتعداً

فى لحظة اللغو المرير المقلته

فاصطدمت عيوننا،

وأطبّق الليل ثقيلًا.. موحشًا.. مجترنا

وقصر العزم عن الدفع، فأبطأ القطار

ثم توقف..

وارتفع الستار!!

شيخ النقاد فى بيته

مندور وأنا

حوار مع ملك عبد العزيز

أجراه:

حلمى سالم وإبراهيم داود

هل يمكن أن نعد ملنا خاصا من محمد مندور متناسبة مرور ربع قرن على وفاته بدون أن نلتقى مع ملك عبد العزيز؟ الشاعرة التى أثرت حياتنا الشعرية بمجموعات شعرية من أعذب الشعر وأرقه، المفصلة المستعيرة الواقعة فى خندق القدم والمدالة وحرية الانسان، رفيقة محمد مندور فى مسيرة الكفاح والفكر، التى وقفت بجوارها- زوجة شامخة- تهبى له مناخ الانتاج والانهاز والصمود.

لكن حديثنا، اليوم لن يكون مع ملك عبد العزيز؛ الشاعرة ، بل مع: الزوجة، ولن يكون من مندور المفكر الناقد المناضل، بل عن الزوج والأب ، المواطن فى منزله، وما يغيره ذلك من قضايا هامة.

القهوة باللبن

- فى الهداية، هل يمكن أن تلخصى لنا يوما عاديا فى حياة الدكتور محمد مندور؟

* لم يكن الدكتور مندور يفعل فى يومه شيئا سوى القراءة والكتابة. فى الصباح كان يأخذ- وهو فى الفراش- فنجانا من القهوة باللبن، كما كان يفعل حينما كان فى باريس، ويقرأ جرائد الصباح. بعد ذلك ربما أحضر له الإفطار أو شيئا خفيفا. وإذا كان لديه عمل بالجريدة أو مشاغل أخرى يذهب إليها. لكنه، طالما هو بالبيت، فهو يقرأ أو يكتب، أو على الأصح «يلى» كتابته.

فقد كان يملئ على، ولم يكن يحب أن يكتب بيده أبدا، ولم يفعل ذلك إلا مرات نادرة فى البدايات الأولى لوجوده فى مصر. قبل زواجنا كان يملئ على أخيه (الذى كان مازال طالبا) وكان يعطيه مكافأة تشجيعية.

ومنذ أن تزوجنا وأنا أكتب له، يقرأ المراجع والمصادر والكتب، وهو يعد لكتابة موضوع معين، وكان نادرا ما يسجل نقاطا يلجأ إليها أثناء الكتابة، بل كل شئ يتخلق داخل ذهنه ويترتب، وتند الأفكار داخله متبلورة، بحيث تصبح جاهزة للإملاء، ولهذا فكنت تراء- أثناء ذلك- وإن كان لا يقرأ ولا يكتب، يصبح غائبا عنا، ربما نكلمه فلا يشعر بكلامنا، لأنه يكتب فى الداخل، بعد ذلك يملئ على، وهو يروح ويجئ غالبا. فقليل ما كان يجلس وهو يملئ على ويملئ الكلام متدفقا كأنه يقرأ من كتاب، لأنه كان قد سبق أن كتبه فى ذهنه. وهكذا فى الترجمة أيضا، النص الفرنسى- مثلا- يكون فى يده، يقرأ النص ويترجمه فورا، وأنا أكتب. وذلك لأن تمكنه من اللغة الفرنسية كان كبيرا، وكذلك اللغة العربية، فتادراما كان يحتاج الى قاموس. كانت هذه طريقته فى الكتابة، ولم يكن يشغله شئ، الا القراءة والكتابة.

- ويوم العطلة؟

* أحيانا، يوم الجمعة مثلا، كنا نأخذ الأولاد ونذهب الى القناطر أو الى الحديقة. وفى الصيف كنا نذهب أحيانا الى المصيف، وأقول أحيانا، لأن السنوات الأولى لم يكن فيها وقت، وربما نقود، للتصيف. بعد ذلك كنا نقضى شهرا فى الاسكندرية أولا ثم فى رأس البر ثانيا الى أن توفاه الله.

- حينما كان يملئ عليك، هل كنت تتدخلين بالمناقشة، أو بمراجعة فكرة؟

* نعم. هو كان يفضل أن يملئ على أنا بالذات عن أى شخص آخر، لأننى كنت أحيانا أقطع الكتابة وأناقشه فى فكرة أو رأى. وكان يحب ذلك، لأنه كان يرى أنه من المصلحة أن يستمع الى وجهة النظر الأخرى. فكان يعتبرنى كاتبا مميزا، وتدخل فى نقاش لنتشئ الى رأى هو الذى يكتب.

وفى غالب هذه المناقشات، لم يكن الرأى مناقضا، بل كان رأى مكمل أو مفسرا أو متحفظا. مرة كان يتحدث، مثلا، عن أن عمالتنا لديهم إغماء عقلى وأنهم دائما سرحانون، فتحفظت، لأنه كان طبعيا يقارنهم بالعمال الغربيين النشطين، قلت له: لا تنس مثلا أين يسكن هؤلاء وأين يسكن أولئك، وماذا يأكل هؤلاء وماذا يأكل أولئك؟ فلكل هذا تأثيره، تقبل الفكرة طبعيا، لأنه متحاز للشعب فى الأصل. ومرة كان ينقل رأيا لأحد المستشرقين عن الحضارة الفرعونية يقول إنها لاتعنى إلا بالموت، فقلت أنا الوجه الآخر للأمر، قلت له: هذا قول غير حقيقى، لأن المصريين القدماء كانوا يعنون بالموت لأنهم سيبعثون ثانية، فيحتفظون بأجسادهم ومقتنياتهم ومتعلقاتهم

لأنهم من شدة حبهم للحياة- خلقوا حياة أخرى. سيبعثون فيها، بينما اليونان لم تكن لهم حياة أخرى بعد الموت. وكان مندور يتقبل هذه الملاحظات.

عيدية البنات

- و الواجبات الاجتماعية من زيارة أهل وأقرباء وأصدقاء؟

* في الأعياد غالباً كنا نذهب إلى قريته ونقضى العيد مع أسرته، وكان طبعاً يحمل بعض الهدايا لأخواته البنات خاصة، ويعطيهم «العيدية»، على الرغم من أنهم كن كبيرات ومتزوجات، ولكنه الواجب الأسرى الرفي.

وغير ذلك كان هناك بعض الأصدقاء، أذكر منهم دكتور محمد القصاص ودكتور شوقي ضيف ومحمود عزمي وغيرهم، وكان من الأصدقاء كذلك طبيب جراح موسيقى معروف، وقد لحن لى قصيدة بعنوان «نجمة الغروب» تلحيناً أوبراليا، وطلب أن تغنيها رتيبة الحفنى، وبالفعل غنتها فى البرنامج الثانى.

بطيخة بيضاء من غير سوء

- كيف كان مندور كآب؟

* كان يشعر بوحشة شديدة إذا خلا البيت من الأبناء، فكان يريد أن يكونوا موجودين معه دائماً، وكان من عاداته أن يشتري فواكه كثيرة، ويأتى والأولاد نيام، فيصر إصراراً شديداً على أن يوقظهم ليأكلوا من الفاكهة. وأحاول أن أثنيه فلاقتنع، يوقظهم ويضع الفواكه المختلفة على المائدة، ويسعد سعادة بالغة حين يراهم يأكلون ويستمتعون ويبتهجون.

وكانت له عادة أخرى طريفة، فى كل عام، ومع بداية موسم البطيخ، يأتى ببطيخة كبيرة، طبعاً كانت تكون بيضاء من غير سوء.. ودائماً كنت أقول له: ليس هذا أوان البطيخ، انتظر قليلاً، لكنه كان يفعلها. ومن حسن الحظ، أن الأولاد كانوا يقبلون عليها بنهم شديد، وتنتهى البطيخة فى لحظة، ويسره هذا المنظر كثيراً، ويتكرر كل عام.

- ألم يكن الدكتور مندور يعمد إلى توجيه أبنائه توجيهاً مباشراً؟ وكيف

كانت ثقافته الكبيرة تظهر فى تعامله مع الأبناء؟

* لم يكن يوجههم توجيهاً عمدياً أبداً. إنما التوجيه كان يأتى بطريقة غير مباشرة، من أحاديثه فى أى موضوع من الموضوعات، فى تعليقه على الأحداث، أو تقييمه للأشخاص أو الأشياء. وكان ذلك يغذى الأولاد بطريقة غير مباشرة، وفى رأى أن هذه الطريقة أفضل من

وفى الأغلب كنت أنا الـ أقول. هذه المهمة المباشرة، فلقد كان هو مشغولا بعمله وفكره ومعاركه.

تقدير الناس وتقدير الدولة

- بعد خمسة وعشرين عاما على وفاة الدكتور مندور، هل تشعرين أنه أخذ حقه في حياتنا الفكرية والثقافية؟

* رسميا لم يأخذ حقه، فهو مثلا لم يحصل على جائزة الدولة التقديرية، صحيح أنه لم يكن منتسبا لجامعة أو مؤسسة معينة ترشحه، لكن لو أن هناك تفكيراً جادا في ذلك كان يمكن التغلب على هذه العقبة. وبعد أن توفي اقترح البعض أن تعطى الجائزة لاسمه، فقبل مادام لم يرشح لها وهو حي فلا يصلح، بينما هم الآن يفعلون ذلك! لكن أنا أسعدنى- من الناحية غير الرسمية- أن أرى تلاميذه لاحصر لهم ولا عدد. ولا أقصد الذين تتلمذوا عليه مباشرة في المعاهد والجامعات، ولكن الذين قرأوا له، حتى بعد وفاته، وهؤلاء التلاميذ يقدرونه ويحاونونه ويعترفون بفضلهم. وقد أسعدنى مؤخرا كتاب الأديب فؤاد قنديل عنه ففيه جهد وعرفان كبيران.

- هل تشعرين بأن الدكتور مندور مقدر في الحياة الثقافية العربية أكثر من الحياة الثقافية المصرية؟

* بالطبع. كان مقبيرا جدا في حياته عربيا لكننى أقول أن تلاميذه الآن في مصر يزدادون، ويقدرونه على نفس المستوى قاما، مثلا، منذ سنتين، أقاموا في الزقازيق احتفالا بمرور ٢٢ سنة على وفاته، ووجدت أحد المتحدثين بالندوة مدرسا بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم النقد، كان قد كتب رسالته للدكتوراه عن مندور. هو لم يدرس على مندور، ولم يره في حياته مرة واحدة، لكن العرض الذى قدمه عن هذه الرسالة في تلك الندوة كان تلخيصا لدراسة عميقة حافلة بالتقدير والحب، بطريقة علمية رائعة.

وقد أحسست أن هذا الحب هو أفضل من كل تكريم. هذا هو التكريم الحق، أن يكون له بعد وفاته تلاميذ على هذا المستوى العلمى المتمكن.

وكذلك، حضر هذه الندوة الدكتور أحمد هيكـل- وكان وزيرا للثقافة وقتها- وتحدث حديثا رائعا عن مندور من كل الجوانب، وقال أنه مستعد لطبع كتابات مندور- سواء السياسية أو النقدية- فى هيئة الكتاب. وكانت الكتابات السياسية تهمنى أكثر ، لأن الكتب النقدية كانت



تطبع ويعاد طبعها مرات وفعلًا بدأت أعد هذه الكتابات، وأبحث في دار الكتب عن الجرائد والمجلات وشتى مصادر هذه المقالات السياسية. ولكن حدث بعد ذلك أن كسرت ساقى، فضعفت قدرتى على الحركة، وكذلك ترك الدكتور هيكل وزارة الثقافة. لكننى أشهد أنه كان متحمسا تماما.

وتحدث الدكتور لويس عوض- رحمه الله- فى نفس الندوة حديثا طيبا، مكررا دائما أن مندور كان أستاذه، مع أنه لم يدرس عليه، والفارق فى العمر بينهما لا يعدو سبع سنوات، لكنه كان يقول أنه فتح أمامه آفاقا كثيرة عندما كان يذهب من المجلترا حيث كان يدرس الى فرنسا حيث كان مندور، فكان مندور قائده ومعلمه فى سبيل تذوق الثقافة والنهل من منابعها. وبالطبع، اذا كان أعلام من هذا النوع يقدرونه بهذا الشكل، فهذا فى رأى أكبر تكريم.

- وهناك رسالة دكتور محمد براءة، كما أن كتبه مقررة فى بعض بلاد المغرب؟

* ورسائل عديدة غيرها ودراسات كثيرة . وكتبه المقررة فى البلاد العربية عديدة، وخاصة كتاب «النقد المنهجي عند العرب» فهو مقرر فى كل الجامعات العربية. أنا يرضينى تقدير الناس أكثر من تقدير الدولة، لأن تقدير الدولة فى أحيان كثيرة لا يكون فى محله. والجائزة لاتخلق علما ولا تطفى علما، لكن العمل نفسه والجازات المرء الحقيقية هى التى تبقى. ويشرفنى - فى هذا المجال- أن سلامة موسى الرائد الذى فتح الأبواب لتيارات العقل والحضارة والعلم والاستنارة، أيضا لم يحصل على الحائزة التقديرية.

مندور وثورة يوليو: المآزق

- كيف كانت علاقة دكتور مندور بثورة يوليو؟ وما سر هذه الصلة المضطربة بين ذلك الجيل الكبير من المثقفين وثورة يوليو، تلك الثورة التي بشروا بها في كتاباتهم وحركاتهم الفكرية والسياسية؟

* لو نظرنا الى مقالات الدكتور مندور في جريدة «الوفد المصري» وبعدها جريدة «صوت الأمة» لوجدنا أن كل ما أجهزته الثورة من منجزات وأعمال صالحة ، كان مندور قد طالب بها ونادى، وإن كان أكثر هذه المنجزات قد نقض في العهد التالية

عندما قامت الثورة، تقبلها مندور حيث نفذت الإصلاح الزراعى، فشعر أن جزءا مما يريده قد بدأ، لكن المشكلة كانت في الديمقراطية. وقد تسبب ذلك في وجود حرج ملحوظ في موقف مندور. كان مندور مع الديمقراطية، ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع أن يقول إن هذه الثورة عدوتى لأنها غير ديمقراطية، وذلك لأن هذه الثورة- برغم لا ديمقراطيتها- تنجز بعض الاجراءات قريبة الصلة بالاشتراكية. وهنا كان المآزق، ومع ذلك فقد أصدر في ديسمبر ١٩٥٢ كتيباً صغيراً باسم «الديمقراطية السياسية» فيه دعوة صريحة مباشرة الى الديمقراطية.

الالتباس، إذن، كان كما يلى: يوافق على الاصلاحات الاشتراكية التى بدأها وتنجزها الثورة، ولكن يحتفظ على الموقف من الديمقراطية، غير أنه لم يكن متحاً دائماً فى ظل التضييق على الحريات أن يعبر عن رأيه بخصوص الديمقراطية تعبيرا مباشرا. بعد دخول الشيوعيين السجون (١٩٥٩) كتب تلخيصاً لبعض المسرحيات اليونانية القديمة، نشرها فى الجمهورية، كانت نقداً غير مباشر لما هو قائم. لكن النقد المباشر كان صعباً لأن النتيجة هى السجن. كان شعاره فى الصحف التى يصدرها: التحرر الوطنى، الديمقراطية السياسية، العدالة الاجتماعية. هذه الأقانيم الثلاثة ظل مؤمناً بها، وكان يمكنه التعبير عن المقولة الاولى والثانية، لكن الثالثة كان التعبير عنها شائكاً. وخاصة أن المد الاشتراكى وبناء السد العالى وبقية المنجزات كانت تعطى للناس فخراً قومياً بحيث يصعب على المرء أن يناقض هذا الشعور.

العلاقة، إذن، كانت مزيجاً حرجاً من الاتصال والانفصال.

- هل ينطبق هذا التفسير على علاقة طه حسين والعقاد وسلامة موسى ولويس عوض وغيرهم من كبار الرواد بثورة يوليو؟

* نعم، كل من كانت له ميول اجتماعية كان يؤيد الجانب الاجتماعى للثورة، لكنه كان يقع فى الحرج بسبب المسألة الديمقراطية، لانهم كانوا- وأذكر منهم أيضاً د. محمود عزمى- مؤمنين

عبد الناصر ومنذور

- ألم تسبب هذه العلاقة الملتبسة شعورا بالفن عند د. منذور؟

* كبار المثقفين المحترمين لم يهرعوا الى الثورة ليقولوا لها نحن فى خدمتك. هم اعتبروا أنه من المفروض أن يعرف الثوار قيمتهم ويسعوا اليهم ويضعوهم حيث يليق وحيث تمكن الاستفادة بشقاقتهم الكبيرة وبريادتهم الفكرية وبرؤاهم المتقدمة. لذلك لم يسع منذور الى الثورة.

ذات مرة، حاول صديق وتلميذ لمنذور (هو وحيد رمضان، أحد مستولى منظمة الشباب ايمامها) أن يقيم «وصلة» بين منذور والثورة، لكن منذور تنصل من هذه المحاولة وتهرب، بسبب مسألة الموقف من الديمقراطية، لانه كان يعرف أن هذه المسألة الأساسية سرعان ماسوف تسبب شقاقا حادا. وقد ساعدته أنا على هذا التنصل والتهرب.

والحقيقة أن الثورة كانت مغالية ومتطرفة فى موقفها عما كان قبل الثورة، فكانت شديدة العداء والحساسية لكل من له صلة بالماضى، وطبعاً منذور كان وفدياً ولكنه كان متجاوزاً الوفد فى كثير من آرائه الاجتماعية والسياسية، وتحشياً مع فكرة نفى كل ماكان قبل الثورة، وبخاصة اذا كان رجل كمندور علماً من أعلام الوفد، فقد انصرفوا فى البداية عن الاستعانة به، فضلاً عن بعض الوشائيات التى ساهمت فى الأمر، والتى سمعنا عنها بعد ذلك، كان يقال أن صحته سيئة ولايقدر على العمل والنشاط السياسى المستول، وحدث ذات مرة أن أصر صديقه وتلميذه وحيد رمضان أن يصحبه لتهنئة جمال عبد الناصر فى إحدى المناسبات الوطنية. فلما رآه عبد الناصر قال له: مآئت صحتك كويسه أه، آمال يقولوا إنك تعبان ليه؟

باختصار، هو لم يسع الى الثورة، لأنه يعتبر أن قيمته لاتسمح له أن يسعى الى أجد. وحين حاول ذلك الصديق أن يعمل اتصالاً (وكان عبد الناصر موافقاً على أن يكون له مكتب استشارى أو شئ من هذا القبيل) تهرب، لأنه كان يعلم النتيجة!

الشاعرة والناقد والمنزل

- السيدر ملك عبد العزيز ، أنت شاعرة كبيرة ومنذور ناقد كبير، كيف كانت العلاقة فى البيت بين الشاعر والناقد؟

* الحقيقة أن منذور لم يكن ينقد شعرى نقداً تفصيلياً، كان معجابه بوجه عام. وقليل من القصائد هى التى قرأها قبل أن تنشر، فقد كان كثير الانشغال بدرجة كبيرة. لكننا كنا نناقش

باستمرار فى القضايا النقدية. وكنا نتفق كثيرا.

- ألم يكن هناك خلاف؟

* لم يكن هناك خلاف أساسى، ربما كانت هناك خلافاً جزئية وصغيرة غير جوهرية. فى بداية حياتنا، كان يدرس بعض الموضوعات النقدية لقسم اللغة الفرنسية، فكان يقول مثلاً: الأدب صياغة. وفى موضوع آخر يقول: الأدب تعبير عن مواقف إنسانية. فى التعريف الأول لم أكن أعرف بقية الموضوعات، فظننت أنه يقصد أن الأدب مجرد صياغة، فكنت أناقشه، أقول له: صياغة ماذا؟ لكننى أدركت بعد ذلك أنه يشير فى كل موضوع أو درس إلى وظيفة من وظائف الأدب. وكانت كلها تكمل بعضها بعضاً.

- وفى مرحلة «النقد الأيديولوجى» عنده: ألم يكن له رأى فى شعرك وهو «غير أيديولوجى»؟

* فى الواقع أن مندور كان يعطى حرية للشعر أكثر من الفنون الأخرى، وهكذا فعل سارتر كذلك. فالحقيقة أن النفس الإنسانية - عنده - لا يمكن إلغاؤها كذات فردية، وأشواق هذه النفس ومشاعرها مشاعة بين الناس جميعاً، فهو لم يكن يريد أن يلغى المشاعر الإنسانية العادية - كالحب أو العاطفة - وإن كان لا يريد أن يقتصر الشعر والأدب عليها. والشعر حالة خاصة عنده غير «الأدب الموضوعية» الأخرى، فإذا كتبت مسرحية - مثلاً - فلا بد أنك تريد أن تقول شيئاً، فكرياً واجتماعياً، أكثر من مجرد التعبير عن المشاعر، لكن الشعر الغنائى يمكن أن تظل النفس الإنسانية فى حاجة إليه من ناحية الشاعر والاحاسيس. ومندور لم يكن يصادر ذلك.

- فى أثناء معاركه الفكرية أو النقدية أو السياسية، هل كانت هذه المعارك تلقى بظلمها عليه فى المنزل، كان يكون متوتراً، مركزاً، متفعلاً؟

* هو بطبيعته كان دائماً مركزاً، فالتركيز والاستغراق الفكرى لم يكن خارجاً عن طبيعته. وطبيعته كانت بغفرتها نضالية باستمرار منذ البداية. فى كل مجال كانت طبيعته نضالية غير مثالية يبدأ بشق الطرق الجديدة والأفكار الجديدة.

مش حتكبرى بقة؟

- نظرية «الشعر المهموس»، كيف كان مندور يعيشها فى المنزل؟

* نظرية الشعر المبهوم أساسا تهدف الى الصدق فى الاحساس أولا وفى التعبير ثانيا ، لان الشعر العربى التقليدى فى معظمه- خاصة بعد شوقى وحافظ- أصبح الفاظا جوفاء ومبالغات عقيمة مخالفة للصدق الانسانى والفنى. كان يقول شاعر عمودى معروف وهو يمدح أحد حكام الدول العربية أنه (أى الشاعر) أحب هذا الرئيس منذ أن كان (الشاعر نفسه) نقطة فى رحم أمه!! هذه المبالغات السخيفة كانت شائعة ، وكانت الموسيقى طيلا أجوف ، فدعا مندور الى الخلاص من الكذب ، والى الصدق الذى يعبر عن دقائق المشاعر فى حقيقتها لا كما يبتغى أن نخترعها اختراعا.

ومع ذلك- بالمناسبة- هو لم يرفض الشعر الخطابى ، بعكس ماظنت أجيال طويلة من الشعراء والنقاد. كان يحب شعر المتنبى وفيكتور هيجو ، وكلاهما كان شاعرا خطابيا ، ولكن بشرط أن تكون الخطابة صادقة وجميلة ، لا مفتعلة ومزيفة. والصدق كان موجودا فى حياتنا باستمرار. فلم يحدث فى حياة الدكتور مندور أى حدث أو مقابلة أولقاء الا وحكاى لى.

ومن أطرف ما أذكر فى هذا الامر ، أننا كنا مرة فى مؤتمر الأدباء العرب فى القاهرة ١٩٥٧. وأنا شكلى أصغر من سنى ، وهو شكله أكبر من سنه ، فحدث فى هذا المؤتمر أن جاء أديب عراقى يطلب يدى منه. حتى هذه الواقعة لم يخفها على- حكاها لى قائلا: يخرب بيتك ، انتى مش حتكبرى بقه ، دا واحد عراقى جاي يخطبك منى!

وأنا كاي زوجة مؤدبة عاقلة لم أسأله عن اسم هذا الاديب ، ولا أعرفه حتى اليوم! الشئ الوحيد الذى تصادف أنه لم يحكه لى ، وربما أفهم الآن السبب ، هو ماكتبه المسرحى الكبير الراحل نعمان عاشور فى كتابته عن حياته (المسرح حياتى) قال أنه عندما فصل (عاشور) من العمل ذهب اليه مندور ، ألح عليه أن يقبل أى مبلغ يريد ، فرفض ، فكتب له مندور شيكا على بياض ووقعه وأعطاه له.

ومندور بطبيعته كان صادقا لا يحب الكذب أو الغموض فى الحياة أو الأدب ، وإن كان يحب الرمز كثيرا ، ويقول- خاصة فيما يتصل بالعواطف- «أن وجود غلالة خفيفة على التعبير عن المشاعر يضفى عليها جمالا وحيا» ، لكنه كان يرفض أن يصل الرمز الى درجة اللغز ، فيمنع التواصل بين القارئ والمبدع.

ضد «أخبار اليوم»

- فى كل ما صدر عن مندور من كتب أو مقالات أو ذكريات ، ألم يكشف كتاب من الكتب جانبها مخفيا من حياة مندور ، أو واقعة ، أو محالفا ، أو سلوكا لم يكن لك به علم؟

* لم يحصل فى ماكتب غير حكاية نعمان عاشور التى ذكرتها. لكن هناك معلومة أحكيها

أنا الآن لأن كثيرين ربما لا يعرفونها.

كانت هناك مجلة يصدرها أحد الأعضاء البارزين في الحزب السعدي، أسماها «بلادى» صاحبها كان صديقا للدكتور مندور ورغم أنه كان مخالفا له في الرأي والاتجاه، لكنه كان يحترم مندور ويقدره- وكذلك خصومه جميعا- لأن مندور كان يترفع دائما عن الصغائر. ويبدو أن هذا النائب السعدي لم يكن يحب مصطفى أمين، الذي كان متحالفا مع السعديين. كتب مندور مقالة شديدة اللهجة ضد «أخبار اليوم» ونشرها عند هذا السعدي في مجلته، بينما كان أصحاب «أخبار اليوم» حلفاء للحزب السعدي، فأنارت المقالة ضجة شديدة في ذلك الحين، لأنها كانت عنيفة وقاسية ومقذعة.

- وفي الدراسات والكتب عن مندور، أى هذه الكتب تعتبرها الأو في والأهم؟

* كثير من الباحثين كتبوا، لكن أحدا لم يعطه حقه كاملا. وكتاب د. يرادة هام، لكنه يفتقر الى جوانب وأشياء عديدة، ورغم احترامي له ولجهده القيم، لكن حينما كتب برادة رسالته لم يكن كثير من مقالات مندور- في نواح هامة- قد جمع وطبع، ولذا فمن الظلم أن أقول إنه قصر في شيء. لكن حينما تكون كل كتابات مندور متوافرة ومطبوعة ستكون هناك دراسات أوفى وأكمل. والحق أن الذي كان قد شرع في كتاب ممتاز، ولا أدري لماذا توقف، هو الدكتور جابر عصفور. وكان قد نشر منه- فعلا- بعض الفصول في مجلة «الكاتب»، ويبدو أن المشكلة التي واجهته هي صعوبة إنجاز بليوجرافيا كاملة على أدق نحو، لكل ماكتبه وكل ماكتب عنه، فمن حين آخر كان يكتشف أن مجلة يحلب أو جريدة بلبنان قد نشرت له مقالا أو دراسة. وبعدها سافر، وها هو عاد. وأنا أرجو أن يتم هذا العمل، لأنه كان دراسة جادة وعميقة. واعتقد أن هذا الأستاذ هو الذي يمكن أن يكتب كتابا نقدية مستوفاة عن مندور.

ليس عندي ما أضيفه

- سؤالنا الأخير: لماذا لاتفكرين في كتابة الحياة المشتركة بينكما في كتاب يقدم لنا سيرة ذاتية ثقافية؟

* كل حياة مندور كانت للناس. وبعد هذا العطاء الكبير للناس الذي قدمه، لا أجد أنسى سأقول عن حياتنا الداخلية شيئا ذابال، لأن حياته كلها كانت في التفكير والكتابة والاهتمام بالناس والمجتمع. وكان ذلك كله مدار حديثنا، ناكل ونشرب ونعيش هذا الاهتمام وهذا الانشغال، فلم يكن هناك خارج ذلك شيء، أعتبره جديدا أو إضافة.

أعمال محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥)

ولد محمد مندور في ٥ يوليو ١٩٠٧، ومات في ١٩ مايو ١٩٦٥ عن ٥٨ عاما حافلة. دخل الجامعة في ١٩٢٥، وحصل على ليسانس الآداب ١٩٢٩ وليسانس الحقوق ١٩٣٠. سافر الى فرنسا ١٩٣٠، وحصل على ليسانس في الآداب واللغات اليونانية القديمة وفقهما المقارن من جامعة السوربون. كما حصل على دبلوم في القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى. عاد ففى ١٩٣٩/ ١٩٤٠ وقام بتدريس الترجمة من الفرنسية بالقسم الفرنسى بآداب القاهرة ١٩٤١. عين عام ١٩٤٢ بجامعة الاسكندرية، وحصل على الدكتوراه فى تسعة أشهر بأشراف أحمد أمين من جامعة القاهرة بعنوان «تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى»، التى صدرت فيما بعد بعنوان «النقد المنهجى عند العرب».

قدم استقالته ١٩٤٤ من الجامعة، ورُقِّض تعيينه فى الأهرام ، وعمل مع محمود أبو الفتوح فى جريدة «المصرى». ثم رأس تحرير جريدة «الوفد المصرى» المسائية. أصدر من ماله الخاص مجلة «البعث» الأسبوعية عام ١٩٤٦. اعتقل فى حملة اسماعيل صدقى لمحاربة الشيوعية ١٩٤٦ بتهمة «الوساطة بين الوفد والكوئترن» واغلقت جريدة الوفد المصرى والبعث الاسبوعية. تولى بعد سقوط صدقى رئاسة تحرير جريدة «صوت الأمة».

دخل البرلمان ١٩٥٠ عن دائرة السكاكينى وأشرف على لجنة التعليم به. فى ١٩٥٤ أغلق مكتب المحاماة الذى كان قد فتحه عام ١٩٤٨. و سافر الى انجلترا لاجرا- عملية جراحية فى رأسه، عاد بعدها ليتفرغ للكتابة فى الجمهورية والشعب.

أعمال محمد مندور

أ- عن الشعر:

- ١- ولئى الدين يكن ١٩٥٣
- ٢- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الأول) ١٩٥٥
- ٣- اسماعيل صبرى ١٩٥٥
- ٤- خليل مطران ١٩٥٥
- ٥- ابراهيم المازنى ١٩٥٥
- ٦- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الثانى) ١٩٥٦
- ٧- الشعر المصرى بعد شوقى (الجزء الثالث) ١٩٥٧
- ٨- فن الشعر ١٩٦٢

ب- عن المسرح:

- ١- مسرحيات شوقى ١٩٥٤
- ٢- مسرحيات عزيز أباطة ١٩٥٨
- ٣- المسرح ١٩٥٩
- ٤- المسرح النثرى ١٩٦٠
- ٥- مسرح توفيق الحكيم ١٩٦٠
- ٦- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما- (غير مؤرخ)

ج- فى النقد:

- ١- نماذج بشرية ١٩٤٤
- ٢- فى الميزان الجديد ١٩٤٤
- ٣- النقد المنهجى عند العرب ١٩٥٨
- ٤- فى الأدب والنقد ١٩٤٩
- ٥- الأدب ومناهجه ١٩٥٧
- ٦- قضايا جديدة فى الأدب الحديث ١٩٥٨
- ٧- النقد والنقاد المعاصرون ١٩٦٤

د - فى الثقافة والفكر:

- ١- الديمقراطية السياسية ١٩٥٤
- ٢- جولة فى العالم الاشتراكى ١٩٥٧
- ٣- الثقافة وأجهزتها ١٩٥٨
- ٤- كتابات لم تنشر ١٩٦٥

هـ- المترجمات:

- ١- دفاع عن الأدب (جورج ديهاميل) ١٩٤٢
- ٢- من الحكيم القديم الى المواطن الحديث ١٩٤٤
- ٣- منهج البحث فى الأدب واللغة (لاتسون وماييه) ١٩٤٦.
- ٤- إعلان حقوق الانسان ١٩٥٠
- ٥- مدام بوفارى (فلوير) ١٩٥٨
- ٦- نزوات ماريان وليالى الفريد دى موسيه ١٩٥٩
- ٧- قصص رومانية ١٩٦٤

و- المقالات والدراسات:

- ١- فى المسرح المصرى المعاصر (مجموعة المقالات التى نشرها بالصحف والمجلات بين ١٩٥٨ و١٩٦٥) نهضة مصر ١٩٧١
- ٢- الغمز واللمز فى آراء رشاد رشدى، مقال نشره بجريدة الجمهورية ١٨/١/١٩٦١.
- ٣- الأصول الدرامية وتطورها: مقالات نشرها بمجلة المسرح (يوليو، أغسطس، سبتمبر) ١٩٦٤.
- ٤- الموقف الدولى: عنوان الافتتاحيات التى كان ينشرها بمجلة الشرق (١٩٦١-١٩٦٢).
- ٥- الشعر العربى: غناؤه، انشاده، وزنه. بحث نشره بمجلة كلية الآداب، القاهرة، مايو ١٩٤٣.

استذار

تعتذر أسرة تحرير أدب ونقد عن الخطأ الذى حدث فى مقال د. مجدى يوسف فى العدد ٦١ حيث دخل موضوع آخر على موضوعه بدون الإشارة الى ذلك.

رحم الله زمانا

فى بداية الأربعينات، انضم الدكتور محمد مندور الى «حزب الوفد»، وفى عام ١٩٤٦- وكان الوفد قد انتقل الى المعارضة- أصدر ورأس تحرير جريدة «الوفد المصرى»، وسرعان ما أصبحت الجريدة الجديدة منبراً للجناح اليسارى فى الوفد، الذى تخلف خلال سنوات الحرب، وسمى لتجديد دماء هذا الحزب التقليدى الكبير بالتعبير داخله من مصالح الكتل العريضة من جماهير العمال والفلاحين، التى كانت تفرد بأصواتها الى الحكم، والتى صنعت بصلابتها وتضحياتها، كل وهج ثورة ١٩١٩.

وكان طبعياً أن تستفز النفعة اليسارية فى الجريدة الجديدة، غضب الجناح اليميني فى حزب الوفد، خاصة عندما بدأت تنشر سلسلة من المقالات بعنوان «باشاواتنا رأسماليون»، ترصد فيها أسماء الباشوات الذين كانوا مساهمين وأعضاء مجالس إدارات عدد كبير من الشركات الاحتكارية، وخاصة شركات التجارة فى القطن، «وتعدد ما يملكونه فيها من أسهم، وما يلعبونه فيها من أدوار، وما يتقاضونه منها من مكافآت نظير عضويتهم فى مجالس إدارتها أو تقديمهم الاستشارات لها. وحاول بين الوفد، وقف نشر هذه المقالات، ولكن الدكتور مندور، لم يأبه بهم، وواصل النشر، فشكوه الى مصطفى النحاس زعيم الوفد، الذى كان ليبرالياً بالفطرة، ديمقراطياً بالسليقة، فلم يهتم بالشكاوى، إذ لم يكن هو ذاته يملك شيئاً، أو يعتنى بأن يملك شيئاً، ولم يكن يعرف شيئاً عن أسواق القطن، أو عن القطن نفسه- كما قال ذات مرة- إلا المرتبة التى ينام عليها... وكان الناس عنده ينقسمون الى قسمين لاثالث لهما، فهم إما أنصار للأمة يذافعون عن الديمقراطية ويعادون الاستعمار أو خصوم للأمة يساندون الدكتاتورية ويالثون الاحتلال. ونجحت الدساتير فى إثارة «النحاس» ضد «مندور»، فاستدعاه اليه، وقابله بشوة غاضبة، وهو يلوح فى يده بأعداد «الوفد المصرى»، متهماً إياه بأنه يخرج عن خط الحزب، ويهاجم الباشوات، ويتهمسهم بالعمل لحساب الرأسمالية الأجنبية. وحاول «مندور» أن يقول شيئاً، ولكن «النحاس» واصل ثورته، قائلاً أنه لا يريد أن يسمح للأشياء واحداً، هو أن هذه السلسلة من المقالات ستوقف فوراً، وأضاف:

- سامح ياسى مندور.. مفيش باشوات ومفيش رأسماليين..

وقاطعة «مندور» قائلاً:

- لكن دول من خصوم الأمة يادولة الباشا.

وما أن سمع «النحاس» ذلك، حتى هدأت ثورته على الفور، وصمت لحظة، قبل أن يقول:

- خلاص.. مادام خصوم الأمة.. انشر اللى يعجبك!

وخرج «مندور» منتصراً على من دسوا له لدى «النحاس»..

رحم الله الاثنين، ورحم زمانا كان الموقف من «الأمة» هو المحك الذى تقاس عليه قيمة كل الناس وكل المواقف!

اليسار

عدد
نوفمبر من

الولاية الثانية للرئيس مبارك: ثلاث سنوات عجاف

- معركة ديمقراطية في التجمع تنتهي برفض المقاطعة
- هل يتحالف اليسار والحكومة ضد "الأصوليين"؟
- مصر تدخل عصر هيمنة صندوق النقد الدولي
- أمريكا تخطط لضربة عسكرية ضد العراق قبل أعياد الميلاد
- "بيكر" يناشد شامير بمساعدة "لإبقاء صدام معلقاً في الخطاف"
- تقرير من القدس حول مذبحه المسجد الأقصى
- مشروع مصري جديد لضرب منظمة التحرير الفلسطينية
- اتهام "جورباتشوف" بالدعوة لبعث الرأسمالية
- الجزائر بين "مطروحة" الجيش و"مندان" الأزمة الاقتصادية
- رحيل ونغاريمون : وإنجلترا / موكو / لندي / اللورد / لبنان / هيفيا
القدس / جدة
- كاريكاتير : حجازي / رؤوف / عمرو سليم / حميد مهاد
- الأبواب الشابة : الموسى / مشاعرة / أرشيف اليسار / كوكب / فكر / زنة
علي / عيون / شمال / مله / دة
- وأقرأ لهؤلاء : إلهام / فتي / أمال / شعبي / هرون / دة / السنة / القادر / السنة / شعبي
د. السيد / الزاوي / د. هلال / العبد / د. رفعت / السيد / سعد / السنة / سمير / د. صبر / علي
د. عبد الحليم / ياسين / شربان / شعبي / فالح / الطا / دة / د. محمد / جابر / زيز / نظير / مرام / د.
- ١٠٠ صفحة
- جنباً إلى جنباً

رئيس التحرير: حسين عبد الرزاق

المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر

معرض القاهرة الدولي السابع لكتب الأطفال
٢٤ نوفمبر - ٧ ديسمبر



طرابلس : ص.ب. 80984 هاتف : / 90705/ 95565 مبرق : 20032

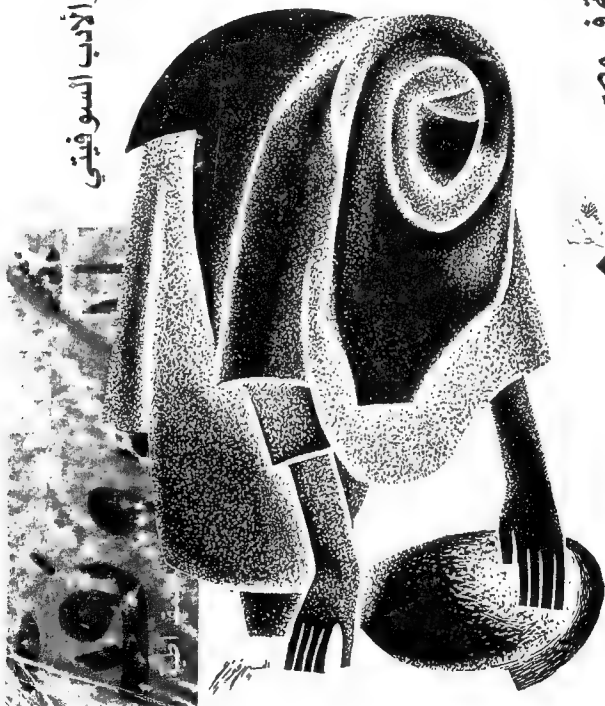
البروستروويكا والأدب السوفييتي

وداعاً عبد الحكيم قاسم

غاني نكزي / فاره ق عت القادر / عز انر حمز أبو عوف

ديسمبر ٦٤ ١٩٩٠

السينما المسيحية في مصر



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمى الوحدوى



السنة السابعة/ ديسمبر ١٩٩٠/ العدد ٦٤/ تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر/
الرسوم الداخلية مهناة من الفنان سامى عبد الفتاح الميسى

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي/د. امينة رشيد/صلاح عيسى/د. عبد العظيم
اليس/د. عبد الممن طه بدر/د. لطيفة الزيات/ملك عبد العزيز



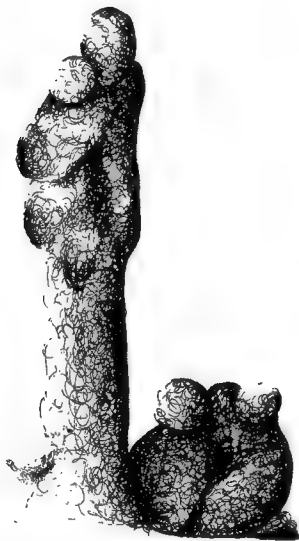
١ الرسائل:مجلة أدب وفقد ٢٣ شارع عيد الخالي ثروت القاهرة/ت ٢٩٢٩١١٤
الاشتراكات:(لدة عام) ١٨ جنيهها/ البلاد العربية ٥٠ دولارالافراد ١٠٠ دولار
للمؤسسات/ اوروا وامريكا ١٠٠ دولار باسم/الاهالي-مجلة ادب وفقد
القاتلات التي ترد للمجلة لاثررد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الصف والتنفيد:نعمه محمد علي/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: ابراهيم داود

مجلس التحرير

ابراهيم أصلان / د. سيد البحراوى / كمال رهنى / محمد روى ميش

- أيها الحزن مهلا فريدة النقاش ٥
- الأفلام المسيحية فى مصر..... ماجدة موريس ١٠
- البرستويكا والأدب السوفيتى..... ترجمة سمير الأمير ١٥
- اشعار مختارة لأوكتافياث.....ترجمة عبد العزيز السباعى ٢٣
- وداعا عبد الحليم قاسم
- غالى شكرى/ فاروق عبد القادر/ عبد الرحمن أبو عوف/ أحمد اسماعيل
- تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان..... تحرير أدب ونقد ٥٣
- قصص ٦١
- عبد الحميد البسبونى/ د. نغرى لبيب/ أمين السحيرى
- قصائد..... ٦٩
- ابراهيم الجبلاى/ صلاح والى/ احمد عبد الحفيظ شحاته/محمود الحلوانى/ مسعود شومان
- تواصل..... ٨٤
- محمد روميش/ ملك عبد العزيز/ (صنع الله ابراهيم ، ادولر الخراط ، ابراهيم فتحى حول الحالة تفتى)/ صلاح شريت، أدهاء أسيوط حول رسالة درويش الاسيوطى/ سيد محمود القمنى/ تواصل الشعر
- الحياة الثقافية
- سوبر ماركت: كمال رمزى/ اللقاء الختامى لمهرجان فرق الاقاليم: نزار سمك/ رسائل باريس من من التلمسانى، الهام غالى، محمد موسى، مجدى عبد الحافظ/ رسالة صوفيا من عادل الشهاى/ رسالة أسيوط من مجدى عبد الكريم/ كابوريا: زكريا عبد الحميد/ اصدرات
- وثيقة: أفضل ماعلمتى الحياة د. فؤاد مرسى
- كلام شتقفيين: الاعمال غير الكاملة.....صلاح عيسى ١٤٤

أيها الحزن مهلاً..

فريدة النقاش

مرة أخرى نودع كاتبا كبيرا يرحل قبل الأوان دون أن يحظى إبداعه الفني بما يستحق من اهتمام وقراءة واسعة ودراسة نقدية جديرة به تقدمه لأوسع جمهور وتجعله كما ينبغي علما من أعلام حياتنا الثقافية... نودع «عبد الحكيم قاسم» دون أن يتدر له أن يشاهد عملا من أعماله الكبيرة فيلما سينمائيا أو مسلسلا تليفزيونيا أو حتى منشورا في سلسلة شعبية للجمهور العريض من القراء خاصة في ريف مصر الذي عشقه وكان منبع إلهامه ومستودع صوره وشخصياته ووقائع عالمه الفني الفريد

وما جرى مع «عبد الحكيم قاسم» ومن قبل مع عدد كبير من كتابنا الموهوبين الذين رحلوا قبل الأوان سوف يظل يجرى طالما بقيت الهيمنة على الحياة الثقافية وجها آخر منسوخا للهيمنة على الحياة السياسية، حيث تعمل كل مؤسسات الأخيرة بقوة ودهاء لمحاورة وإستيعاد أى تعبير سياسى حقيقى وفاعل عن الطبقات الشعبية، وإبقاء هذه الطبقات من ثم محاصرتها بالقمع المباشر تارة، وتزييف وعيها تارة أخرى، بالمزاوجة في غالب الأحيان بين القمع والتزييف لاحكام الحصار، ومقارن الهيمنة الثقافية نفوذها لا فحسب عبر مؤسسات الدولة التى تحولت فى الغالب الأعم لديكور خارجى جميل دون فعالية حقيقية، وإنما هى قتتد لتشمل المجتمع كله حتى مؤسساته الثقافية الخاصة التى يسعى المثقفون الوطنيون لتأسيسها إذ لابد أن تخضع بدورها

لمواصفات السوق الثقافي الذي خلفته الرأسمالية التابعة ووضعت قوانينه: ولعلنا نجد أبرز الأمثلة على هذه الوضعية الناشئة من الهيمنة الثقافية في تراجع السينما الجديدة التي تعبر عن الهموم الحقيقية في كل مستوياتها الانسانية والوطنية والاجتماعية تعبيراً جمالياً راقياً ومفعماً بالمشاعر، وهو تراجع يحدث برغم الجهود الخارقة التي يبذلها السينمائيون الجدد وهم مضطرون لتقديم تنازلات كثيرة للسوق ولقوانينه الصارمة القاسية، هذا إذا استطاعوا اجتياز العقبات الأولى من قبيل البحث عن منتج يشارع بقبول أفكارهم الجديدة بل وينشغل بعض أفضلهم وأكثرهم تمكناً من أدواته ولغته بإنتاج أعمالهم بأنفسهم وهو ما يستنزف طاقاتهم الخلاقة

ولابد أن تخطر كل هذه الأفكار والقضايا على بال الذين استمعوا لحديث المخرج الفنان محمد فاضل في ندوة نقابة الصحفيين التي ناقشت تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان عن حرية التعبير والرأي في مصر حين قال الفنان بأسى: «إن العمر ينقضى دون أن يستطيع الواحد منا أن يقدم كل مالمديه أو أن يعبر تعبيراً حراً دون قيود عن أفكاره الكثيرة..» يقول محمد فاضل هذا وهو المخرج الكبير المحظوظ نسبياً الذي استطاع أن يقدم بعض أفضل الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، ولكنه يعمل في هذا الميدان الذي تخشاه السلطة أكثر من أي ميدان آخر لأنه يتصل مباشرة بالجماهير العريضة، الجماهير التي تألم عبد الحكيم قاسم وعشرات غيره من الراحلين الموهوبين ومن الأحياء الذين ما يزالون يناضلون من أجل الوصول إليها على نطاق واسع

ومحتة قاسم ورفاقه الكتاب والشعراء مركبة لأن الكلمة هي أدايتهم، والجمهور المرجو هو فريسة للامية الابهجية على نطاق واسع بالاضافة لأشكال الحصار الأخرى.

وإذا تقدم في عددنا هذا ملخصاً وافياً لتقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان الذي نعهده وثيقة وبرهاناً على الهيمنة الثقافية، سيظل نقدنا له قائماً من زاوية إغفاله للمعنى الأشمل لحقوق التعبير والتي لا بد أن تتضمن حق الجماهير والجماعات في التعبير السلمي عن احتجاجها بالتظاهر والاضراب والاعتصام، صحيح أن المنظمة تفرد لذلك تقارير أخرى عن حقوق الإنسان لكن يبقى مكان التعبير الجماعي هنا شاغراً، إذ ليست هناك سبل متاحة للجماهير المنفية عن الثقافة وعن الثروة المادية والسلطة السياسية سوى هذه الانفجارات التي تحدث فجأة بين الحين والآخر تعبيراً عن الغضب والاحتجاج والعجز عن العيش، وبحثاً عن رؤية جماعية جديدة لعالم أفضل، عالم للعدل والحرية الحق.

ليس التعبير المكتوب أو المسموع والمرئي هو إذن الشكل الوحيد للتعبير المقموع سواء بحكم القانون أو في الممارسة الواقعية. ترى هل نبأغ بذلك في إعتبار الثقافى وجها آخر للسياسى دون أن نتوقف كثيراً أمام المسافة النسبية التى تفصل بينهما وهو مايعنى مساحة الحرية الأوسع للثقافى فيما إذا لم يرتبط مباشرة بالسياسة وهى المساحة التى يمكن العمل فيها بعيداً عن بطش



السياسي كما يقال.

ولنتأمل في هذا القول جيدا ونتصور فرقة مسرحية شابة تسمى نفسها فرقة الشارع وتبتغي تقديم عروضها لجمهور الأحياء الشعبية أو القرى بعيدا عن مؤسسة الثقافة الجماهيرية لماذا سوف يحدث؟

لسنا بحاجة لخيال واسع لنتصور ماذا سوف يحدث لأنه حدث فعلا وتوقفت كل التجارب الشابة الطموحة لتأسيس فرق لمسرح الشارع وماتت محاولاتها في المهد لأن قوانين صارمة تمنع التجمهر وقت لها بالمرصاد. والتجمهر شكل من أشكال التعبير..

بل إن آفاق التقدم الهائل لشعر العامية المصري تبدو مسدودة لحد كبير بسبب حجب هذا الشعر عن جمهوره الحقيقي، وتقييده بين دفات الكتب حتى ولو كانت مطبوعة في طبعات شعبية، وكان بوسع هذا الشعر بأجياله المتعددة وتنوعه الهائل أن يطور المسرحية الشعبية العربية في اتجاهات جديدة تماما تفتح للشعر والمسرح معا أبوابا مازال مرصدة، ولو أننا ذكرنا الجماهيرية التي حظي بها هذا العرض الشعري الصغير البديع «الشاطر حسن» لفؤاد حداد والذي أخرجه أحمد اسماعيل ضمن سلسلة تجاريه المتميزة في الثقافة الجماهيرية، وتصورنا أنه أتيت فرصه لهذا العرض الذي قدمته فرقة من فرق الهواء وهناك مئات من فرق الهواء التي يمكن أن تقدم عروضها مشابهة، فرصة كي يخرج من إطار الحشبة ويظوف في الأحياء الشعبية وفي القرى بحرية من المؤكد أن مثل هذا العرض البسيط العميق المتكامل جماليا وإنسانيا الذي يخاطب العقل الناقد عن طريق الهوى المتأجج كان سيدخل ضمن تاريخ المسرح المصري الحديث كعرض يستمر لسنوات طويلة، ويتجدد بتنوع الأماكن التي كان سيعرض فيها، ويناقش بجذارة تلك العروض التجارية الاستهلاكية التي يقدمها المسرح التقليدي وتستمر لسنوات وتلعب دورا سلبيا إذ تسهم

باختصار إن فنانى الشعب من كل المواقف وأشكال الإبداع هم منفيون عن الشعب لايحكم القوانين التى تحد من حرية النشر والتعبير فقط وإنما يحكم محاصرة حركة الجماهير ويحكم التحديد الدقيق للثقافة المسموح لها بالانتشار والمتوفرة لها كل الحرية، وكل الامكانيات المادية كذلك..

وإن محاصرة هذه الحركة هى المنبع الأصلى لكل الأزمات. هى منبع الماراة التى مات عبد الحكيم قاسم معلوم بها، ومنبع الاخفاق المالى والجماهيرى للسينما الجديدة، ومنبع انتشار الشككية والبرانية فى الفنون الجديدة التى لا تجد لنفسها جمهوراً فتكتفى بنفسها وتتوقع داخل جزر معزولة..

ولعل الناقدة ماجدة موريس تكون يقالها عن السينما المسيحية فى مصر قد وضعت يدنا بجذية على ظاهرة خطيرة جداً هى رد فعل طبيعى للأزمة العامة التى انتجت من بين ما أنتجت ظاهرة التعصب الإسلامى، حيث يتأجج تعصب مسيحي يعلن ويعبر عن نفسه فى شكل إنتاج فيلمين روائيين لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية، فيلمين لا يعمل فيهما الا الأقباط وتقولهما الكنيسة التى يقتصر عرضهما أيضاً عليها، انه إنذار مبكر لنا يقول بوضوح ان انقساماً فى وجدان المصريين بين إسلامى وقبطى فى سبيله الى الاتساع بما يحمل لوحدة الوطن من عراقب وخيمة ويدعون جميعاً لتحمل مسؤوليتنا الأخلاقية ازاء الحق الأصيل للتراث القبطى الذى هو مكون أساس من مكونات هويتنا الوطنية فى أن يجد لنفسه مكاناً لاتقا فى أجهزة الاتصال الجماهيرى التى لا ترى الجماهير المصرية- دينياً- الامسلفة.

وبين لنا التحقيق الذى كتبه باحثة أمريكية عن البيروسترويك والأدب فى الاتحاد السوفيتى أن حالة القوزان الثقافية والأدبية المرتبطة بالتغيرات الجارية فى وطن الاشتراكية الأول مازالت هشة الحصاد ويحدها ميل شبه عدوانى لمحاكمة الواقعية الاشتراكية وإدانتها استناداً الى التماذج الرديئة التى أدت لانتشار كتابات تشابه بعضها، وحين تهدأ الأمور ويستقر الجديد فى الاتحاد السوفيتى فإن القارئ العادى سوف يعود مرة أخرى ليقراً الأعمال الكبيرة والخالدة التى أنتجتها المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب والمسرح والسينما ودخلت فى عداد كلاسيكيات عصرنا، والتى لاتشابه بعضها بعضاً اذ كانت ولاتزال إضافة غنية بكل المقاييس للواقعية فى الفن التى ستتطور بالرغم من كل شئ مستفيدة من اسهام كل المدارس، اذ استطاعت الواقعية دائماً أن تدرج التيارات الجديدة فى سياق ابداعاتها الكبيرة كجزئية من شمول الحياة وكلية العوالم التى شكلها وفتح آفاقها الفن الواقعى العظيم فى أفضل أشكاله والتى ستظل ملهمة على مدى السنين وباختلاف الأجيال، وتقول المحققة نفسها ان آلاف النسخ من أعمال «بوشكين» التى يعاد طبعها

فى الاتحاد السوفيتى تختفى وهو الشاعر الواقعى العظيم الذى احتوت موهبته الكبيرة كل الاتجاهات التى كشف عنها عصره فرسخت أقدامه فى عالم الخلود

ويحق لنا أن نحلم بذلك اليوم الذى تصبح فيه أعمال كتابنا الواقعين الكبار أعمالاً مطلوبة تباع على الأرصفة ويستهلكها جمهور كرة القدم الذى طالما حلم به «بريخت» جمهوراً للفن التقدمى عامة، أن مثل هذه الحالة المنشودة سوف تأتى عبر الولادة الصعبة لحركة جماهيرية شاملة تقوم وهى تبدع ثقافتها الجديدة بإزاحة الأثرية المتراكمة عن الفنون الحقيقية. وحينئذ سوف تتحرر أعمال الراحلين العظام من قبضة الموت، صحيح أنهم لن يكونوا بيننا ليتخلصوا من الماراة والالام التى لحقت بهم فى حياتهم، والتى كانت نصيبهم من الماراة والالام التى تتعرض لها الطبقات الشعبية فى كدحها المتواصل من أجل حياة جديدة حرة حقاً ملؤها العدل والكرامة، لكن العالم الجديد القادم سوف يحمل أنفاسهم جميعاً وسوف يضع إبداعهم الجميل فى حبات العيون.

كم نتمنى أن نقدم لكم أعداداً كثيرة مبهجة قادمة لا تثرى مفكراً أو كاتباً ولا تملؤها الدموع، وكم نتمنى أن تتزاح قبضة الموت عن كتابنا وفنانينا ومناضلينا ، وأن يتعد منجله القاسى عنا ولو قليلاً

ولانملك مع أمنيتنا الحارة تلك الا ان نسوق لكم هذه الوثيقة.. هذه الكلمات المفعمة بالامل والصفا الروحى والشجن الصافى الى كتبها المناضل والعالم الراحل الدكتور فؤاد مرسى، كتبها فى لحظة تأمل شبه صوفى، لنستلهم منها أملاً وتستمد قوة وعافية نواصل بها الطريق ولنقدم لكم فى العدد القادم ملفاً عن أدب الانتفاضة الفلسطينية أشرف وأغنى حقائق حياتنا العربية فى سنوات الانحسار والهزيمة

يقول الدكتور فؤاد مرسى :

علمتني الحياة أن الحياة أقوى من الموت وسوف تظل تحب هذا الدرس الغالى وتذكره ماحبيننا. فيا أيها الحزن مهلاً...

الافلام المسيحية فى مصر هل هى خطوة للإمام .. أم للخلف

ماجدة موريس

لكل يوم جديد فى مصر، على الأقل فى ما يتعلق بأشياء أبعد ماتكون عن الخيال، ربما لفكرة مسابقة راسخة فى الأذهان وهى أن ماحدث منذ عشرات السنين يحدث، وماجرى يجرى، ولاشئ يخل بنظام الكون، لكن شيئاً ماحدث، وأخل بثرايت كثيرة، وفى ١٩ يونيو الماضى عرض للمرة الأولى فى قاعة أحدى الكنائس المسيحية أول فيلم درامى عن أحد شهداء المسيحية فى مصر

وكما حدث عام ١٨٩٦، عندما عرض فى أحد مقاهى الاسكندرية أول فيلم سينمائى بعد ظهور السينما فى العالم بعام واحد فقط، فإن عرض الفيلم المذكور حمل نفس الشعور بالبدايات والترقب لهذا المولود الجديد الذى يأتى ومسط مجموعة من الحقائق والهواجس والشكوك معا، وخاصة بعد أن أتضح أنه الفيلم الثانى، وأن الفيلم الأول الذى سبق انتاجه بعام أول فيلم عن أحد اساقفة الكنيسة القبطية الابرار.. ومن ثم لم يبدأ تاريخ هذا النوع من السينما فى مصر منذ يونيو الماضى فقط، وإنما قبلها بعام، وتضاعف الرصيد ليصبح فيلمين.. أى تجاوز البداية بقليل.. فماذا يقدم الفيلمان للمشاهد؟

مارينا

يحمل الفيلم الاحدث اسم (مارينا) ويعرض على مدى ساعتين قصة حياة القديس مينا المعروف بلقب «مارينا العجايبى» وهو صاحب رواية فريدة فى تاريخ المسيحية فى مصر، حيث

اختار وهو شاب فى التاسعة عشرة من عمره الرهبنة من قبل أن تتأسس الرهبنة فى وقت لاحق على يد الأنبا انطونيوس الكبير.

كان مينا إبنا لحاكم أحد أقاليم الدلتا (المنوفية اليوم) أحبه الناس لصلاحه وعدله وعطفه على الفقراء، وقد حدث أن نقل الامبراطور الرومانى والد مينا، وكان قائدا عسكريا، الى ولاية فى شمال افريقيا وعينه حاكما عليها فى نهاية القرن الثانى الميلادى، وولد الطفل مينا بعد سنين من الشقاء وطلب الشفعة من العذراء مريم وهكذا حملت الام والحبيب مينا الذى نشأ متدينا كوالديه. وفى الحادية عشرة من عمره فقد والده، وبعد ثلاث سنوات فقد أمه ليجد نفسه مرافقا بلامعين ويحوزته ثراء هائل متمثل فى أراضى وأموال وأمالك ومحاصيل وقصور، مأسا صبي يتيم كما نسميها اليوم ولكن مينا كما يذكر الفيلم كان بالروح اقوى من هذه الظروف مجتمعه فسلم من نزوات السن والظروف، وانضم الى الجيش ضابطا فعين فى موقع ممتاز لمكانه والده، وبعد سنوات قليلة صدر المنشور الامبراطورى من جانب الامبراطورين دقلديانوس ومكسيمليانوس يأمر بذيح الاضاحى للآوثان وعبادتها، والارتداد عن المسيحية، ولا يترك المنشور الخيار لاحد والا (لن يستطيع أن يفلت من ايدينا). ووجد مينا نفسه أمام اختيار صعب فقد كان مقربا من الحكام، لكنه اختار بحسم شديد فباح أملاكه ووزع أمواله وترك الجيش ويلدك تخلى عن مصادر القوة واتجه الى العراء راعيا للأغنام فى البرارى يعيش على الأعشاب والماء... خمس سنوات كاملة قضاها هكذا يقرأ الكتاب المقدس ويتأجى الخالق الذى كافأه فى نهايتها لزهدا وحياته التمسكية ثم استشهاده، وهو ما تحقق بعد ذلك حين خرج (مينا) عن عزلته متوجها إلى المدينة.

فى المدينة دعا الى رفض الوثنية وطقوسها، وجاهر بعقيدته فالتقى انقبض عليه وتعرف عليه البعض ممن كانوا زملاء له فى الجيش فأبلغوا القائد بأمره فحاول أن يثنيه عن فعلته مراعاة لماضى والده وأسرته إلا أن مينا رفض بإصرار، وهنا بدأت سلسلة من أعمال التعذيب له. وتصاعدت مع تصاعد صموده وإيمانه ومجاهدته جلاديه وإيمانه الراسخ وأخيرا صدر حكم بقطع رأسه واحراق جسده... وظلت النار مشتعلة لثلاثة أيام فى جثته الى أن نجح بعض المؤمنين فى اختطافها حيث كفنوه ودفنوه.

قصة الرفات الحائر

ولعل قصة رحلة جسد القديس نفسه مع الضياع والتشتت لها نفس أهمية وإثارة قصة استشهاده، فقد بدأت فى شمال افريقيا حيث ذهب والد قائدنا وتوفى هناك، واستمراره هو بعد موته، ثم تجوله فى البرارى الى حين استشهاده فى تلك المنطقة. وبالطبع فإن حضوره الى مصر، بلده، يمثل الجزء الأكثر إثارة فى تلك القصة، فقد تعرضت منطقة المريوطية، غرب الاسكندرية،



لفارات البربر، بعد موت القديس بسنوات، مما حمل امبراطور البلاد على ارسال فرقة لحماية المريوطيين، ولما كان قائد الفرقة رجلا تقيا، فقد طلب من جنوده المسيحيين أن يصطحبوا معهم جسد القديس الذى أصبحت قصه عذابه واستشهاده مضرب الامثال، وبالفعل هرب الجنود بالجسد خفية، فاصطحبوه معهم على سفينتهم الحربية، ويعد الوصول الاسكندرية نقل الجسد الى أحد قرى مريوط (حيث يقع دير القرية) ويعد هزيمة البربر حاول الجنود وقائدهم العودة بالرفات برا لكن العمال التي كانت تحمله لم تتحرك البتة فأدرك القائد أنها رغبة القديس أن يدفن في هذا المكان، وتركه بعدلما وضعه في تابوت خشبي وأقام له قبرا صغيرا. وبعدها ظهر الرفات واختفى أكثر من مره وسط دلائل على مكانة صاحبه وتقواه حتى استقر في كنيسة بقم الخليج بالقاهرة وديره بمريوط.

الأنبا أبرام

أما الفيلم الأول واسمه (قصة حياة الأنبا أبرام) الذى كتبه أيضا شنوده جرجس وأخرجه ماجد توفيق (أخرج فيلم مارميئا سمير سيف)...
ويقدم الفيلم قصة حياة الانبا أبرام أسقف الفيوم والجيزة الذى عرف بتقواه الشديد وحيه الكبير لمساعدة الفقراء وفى عهده بنيت كاتدرائية جديدة وازدهرت الحياة الروحية فى ذلك الاقليم، ويبدأ الفيلم منذ الطفولة.. طفولة الصبى بولس الذى ماتت أمه وهو لم يتعد السابعة أو الثامنة وأوصته بالتقوى وكبر الطفل حافظا للإيمان ومتعمقا على يد معلمه روفائيل، الى أن رسم شماسا أى خادما للكنيسة ثم اختار الرهبنة وعاش فى دير المحرق الى أن انتخب رئيسا للدير لكنه أبعد عنه بعد أن أحدث ثورة فى نظام العمل فيه حيث دعا الى الزراعة والانتاج (لأن الرهبنة

ليست كسلاً) ويعدّها ذهب الى دير اليراموس الى أن أختير اسقفا للفيوم والجيزة وأستمر حتى مماته نموذجاً لرجل الدين الذي لا يصد محتاجاً، ويجسد القوة من خلال الضعف الانساني والاتّجاء إلى الايمان ويفاجئنا الفيلم الاول بمستوى أفضل فنياً بالاضافة الى رصانة اكبر في السيناريو والحوار مع أن المفروض أن يحدث العكس، وربما يكون السبب هو اعتماد قصة الانبا ابرام على عناصر أقل تعقيداً في تقديمها من ناحية بساطة وقلة الأماكن التي تنقل فيها الفيلم ما بين أديرة المحرق واليراموس والعزب ومدينة دلجا ثم الفيوم، وهي الأماكن الحقيقية التي عاش فيها الأنبا ابرام منذ طفولته في مدرسة القرية ثم راهباً ثم اسقفاً الى أن لاقى ربه. بينما يتناول فيلم (مارميّنا) حياة تبدأ في مصر ثم المغرب ثم مريوط والعودة بالبحر والبر وانتقالات عديدة وقوات عسكرية ومواجهات، وما يتطلبه كل هذا من امكانيات انتاجية تتيح ابراز كل هذه العناصر ووضعها في اطارها المناسب، وهو ما لم يحدث، فإذا تركنا هذا العنصر وجدنا الفيلم الاول يتمتع بتماسك في بنائه الدرامي غير موجود في الثاني، حيث استطاع المؤلف شتودة جرجس ثم المخرج مجيد توفيق تحقيق توازن كبير بين الشخصية المحورية وبين المضمون بحيث لم تطغى الشخصية على العمل ولم تطغى الموعظة والقيمة الفكرية والايمانية من جانب آخر، بل إن الفيلم تخلص سريعاً من بعض السداجة في اسلوبه كفيلم ديني عن المسيحية وهو ما نقل في اختياره لاسماء مجموعة الاطفال التي بدأ بها الفيلم في المدرسة (كاسماء قبطية قحة ١٠٠٪) وفي ترديد الطفل بولس للطقوس والعبادات والكلمات التي تنوء بها سنة الصغيرة توطئة للتغيير الذي سوف يتلوه في الفيلم وهو تحوله لشماس ثم راهب الخ...

والسداجة هنا تأتي من لامتطية تحميل الشخصية باكثر مما يحتمل وتعارض هذا مع منطق الدين نفسه الذي يحترم انسانية الانسان فلا يجعله نمطاً متحركاً.. حتى لو نمطاً ايمانياً. خاصة إذا كان طفلاً، يبدو هذا أيضاً واضحاً في مشهد أم الطفل بولس قبل موتها حيث تنطلق الأم في وعظ ابنها بأسلوب تعليمي لا يتفق مع جلال اللحظة ولا مرضها وإن اتفق مع اهدافها. لكن الفيلم يتنطق بعد هذا في بساطة ورسالة وشاعرية وأداء بديع من الممثل ماهر لبيب يمثل دور الانبا ابرام، لدرجة تنسيك أنه يمثل وتكريك من معنى السلوك الحقيقي لتلك الشخصية القدة. وقد استطاع المخرج أيضاً أن يجيد استخدام المكان ليصبح من ضمن عناصر الدراما الاساسية في الفيلم وليعبر تماماً عن مختلف مراحل حياة بطلة من القرية للدير للصحرى لقرى القيوم وكنائسها وسواقيها التي اتخذ منها المخرج قيمة يعود اليها كل فترة ليذكرنا بالبيئة التي عاشها وأثر فيها الانبا ابرام.. ولعل أروع مشاهد الفيلم هو مشهد الرهبان الخمسة المبعدون ابطال الفيلم وكذلك الاضائة ولا غرابة فالمخرج واحد من أهم المصورين في تاريخ التلفزيون المصري منذ بدايته. كذلك الموسيقى الرائعة المناسبة تماماً كاختيار واعداد وكذلك عناصر المونتاج والمكساج والاداء، وبذلك فهو أكثر اكتمالاً من الفيلم الثاني..

على أن هذين الفيلمين بعد كل هذا، ككل الاعمال الدرامية التسجيلية تقبل النقد والتحليل المطول... لكنهما من ناحية أخرى يثيران عدة نقاط هامة ودلالات أكثر أهمية..

أولاً: أنهما يقدمان قصصاً حقيقية عن شهداء المسيحية في مصر اعتماداً على مراجع عديدة، ولأن تاريخ المسيحية والاقباط هو تاريخ شديد الخصوصية في مصر دون كل بلاد العالم التي دخلها الدين المسيحي، فإن هذا التاريخ يعد بالتالي تاريخاً مصرياً خالصاً، واحد الروافد المكونة لتاريخ المصري العام منذ بدايته وإلى اليوم كما أنه يصبح بالتالي جزءاً من مكونات الثقافة الوطنية للشعب المصري كله.

ثانياً: أن الفيلمين يقدمان قصتهما ويظليهما في إطار موضوعي شديد الحرص على عدم جرح مشاعر المسلمين أو المساس بها.

ثالثاً: أن الفيلمين يقدمان، في إطار تاريخ مصر، تعريفاً بشهداء الأيمان بشكل عام، والأيمان المسيحي بشكل خاص.

رابعاً: أن الفيلمين اعتمداً في صناعتهم على أصحاب الديانة أنفسهم من العاملين في الكتابة والإخراج والتصوير والتمثيل إلى كل تقنيات العمل في حقل الفيديو، كما قامت بإنتاجهما أيضاً هيئات دينية قبطية.

لكن ثمة نظره أخرى تطرح نفسها... هل كان انتاج (الابن ابرام) و(مارميثا) يحتاج إلى تكاتف المسيحيين في مصر؟ اننا في مجال الاعتراف بالتاريخ والحضارة والثقافة المصرية الواحدة نجد هذا العمل وغيره ضرورياً وطبيعياً في سبيل المحافظة على القيم الصحيحة بل إن فيلمين مثلهما يبدوان متأخرين جداً. لكن (الاشكال) الحقيقي يكمن في عدم دخول مثل هذه الافلام كمعصر من عناصر التخطيط العامة للثقافة والاعلام المصري.

إن انتاج هذه الافلام- على أهميته- يشوبه خطأ ناتج من حصر انتاجه في هيئات دينية، وبالتالي ابتعاده (أو إبعاده) عن جهات الانتاج القومية المؤهلة مثل التلفزيون والمركز القومي للسينما وشركات الانتاج العامة، ما لم يقرب عن بالنا قصر حق العمل فيه على فئتين مسيحيين، وقصر عرضه على الكنائس وتوزيعه طبقاً لذلك عبر أجهزة الفيديو وكأنه شريط خاص بجزء من المصريين وبذلك يعزل عن جمهوره الطبيعي ويسلك سلوك الاشرطة المتنوعة أو على الأقل، غير المرغوب فيها. وذلك في إطار ضيق الاقفا أن حالة كهذه لن تؤدي إلا إلى مزيد من الانقسام الثقافي وإلى أزمة حقيقية في المستقبل القريب، في حالة تعدد انتاج مثل هذه الافلام، وسط هذه الظروف نفسها، فلا يجب أن ننسى أن انتاج افلام عن تاريخ المسيحية في مصر اليوم، لا بد من أن يتخذ منحى يساهم في تفسيره على ضوء ما يحدث من ظواهر التشدد باسم الاسلام مما يوظف القضية في إطار من الاستخدام السياسي. وإذا كان لكل فعل رد فعل آخر. فإن هذه الافلام هي رد الفعل على ممارسات عديدة متصلة بعلاقة المواطن المصري بالدين والدولة لاسيما في الفترة الحاضرة....

البرسترويكا والأدب السوفيتي

اليزابيث ريتش

ترجمة/ سمير الأمير

كيف تأثر الأدب السوفيتي بالبرسترويكا؟ يجيب على هذا السؤال عدد من أهم وأبرز الكتاب والنقاد السوفيت. منهم «نتاليا إيفانوفا» و«إيجور زولوتسكي» و«فلاديمير ماكنين» وهم يتفقون جميعاً على أنه من المستحيل إعادة بناء الأدب في هذه الفترة الزمنية القصيرة والتي بدأت منذ إندلاع البرسترويكا ويتفقون أيضاً على أن الاسهام الأكبر للبرسترويكا يتجلى في عملية تغيير الظروف المحيطة بوجود الأدب وإتاحة الفرصة لنشر الأعمال التي كانت ممنوعة من قبل ويعتقد الأديب السوفيتي «مكائين» أنه ليس ثمة تغيير جوهري بخصوص وضع المبدعين لكنه يرى أن التغيير يكمن في إمكانية نشر الأعمال الممنوعة سابقاً.. وهي إبداعات لم يكن لها جمهور لكنها استطاعت في ظل البرسترويكا أن تكتسب جمهوراً عربضاً، ماهي الأعمال التي يشير إليها «مكائين»؟ ما الأدب الذي يرى النور الآن بعدما كان محظوراً من قبل؟

تعد رواية.. «دكتور زيفاجو» لبوريس باسترناك» من بين المطبوعات البالغة الحساسية والتي أدى طبعها في البلاد الأوربية الى طرد مؤلفها من اتحاد الكتاب السوفيت وأيضاً رواية «نحن we» لافجينى زمايتين» و«تشيفنجز» لآندري بلاثونوف» وأطفال آريات» التي تقدم تقريراً تفصيلياً عن مرحلة القسوة الستالينية، ثم قصائد «أنا أخماتوفا» ولأسيما قصيدة «قداس الموتى» requiem وقصائد جيورجى إيفانوف ونيكولاي جاميليوف ومنذ لشتام وبرودسكي وآخرين..

ويرى معظم المبدعين والنقاد السوفيت أن البرستوريكا قد ساعدت فقط على نشر الأعمال التي كانت موضوعة على الأرفف وهي أعمال تنتمي الى مرحلة أخرى تماماً تسبق البرستوريكا بفترة تتراوح من خمسة عشر الى خمسين عاماً وقد مات كتابها باستثناء عدد قليل منهم... وبعبارة أخرى يرى هؤلاء النقاد أن تلك الأعمال لا تعكس عملية الإبداع الفني المعاصرة ويتفق صفوة المفكرين في موسكو على أن المرحلة الحالية ما زالت تفتقر الى عمل فني هام ومتميز. ويقول «ليو أنانسكى» وهو ناقد أدبي معروف وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشاناردوف» drushba narodov «أن المستويات الفنية العالية تجدها فقط في الأدب الذي جامنا من «الأمس، أما الأعمال الحالية فهي لا ترقى الى هذه المستويات»، ويعتبر «فلاديمير وفدرانيكو» أكثر حدة حين يقول «عندما ينتقش الضباب سيعرف الناس أن النشر المعاصر هو ما يبدعه المبدعون اليوم بحالته الراهنة وسيدركون أن الأدب هو حالة معاصرة وليس مجرد تراث يأتينا من الماضي.. ولا يمكنك أن تنفى التهمة عنك مدعياً أن لديك عمالقة مثل «باسترناك» و«بلاونوف» وإنما السؤال الأساسي ماذا قدم المعاصرون؟ لدينا عشرة آلاف مبدع سوفيتي مالاذئ قديموه...؟ لا شيء. وأكثر من هذا يتحدث «بوندارنيكو» عن الثلاثة أعوام الماضية كفترة من فترات الركود الأدبي. ويقول إنها لم تقدم حتى الآن عملاً واحداً يستحق الاهتمام، وحتى إذا أخذنا في الاعتبار آراء المتحفظين يمكننا القول أن قصة الإبداع الأدبي في مرحلة البرستوريكا تتمثل في عملية السماح بنشر الأعمال المنوعة، ويرى «نافاديم كوجينوف» وهو ناقد له قناعاته المتحفظة أن «دكتور زيفاجو» رواية ذات جمهور محدود بل أنه يرى أنها تفتقر الى الحساسية الفنية وأنها ليست شيقة كما تدعى الصحافة الغربية والسوفييتية.. فالصحافة تعطى للناس إنطباعاً أن الأعمال التي تنتشر الآن مبهرة ومثيرة.. ويؤكد «كوجينوف» أن العديد من القراء يرون أنهم دفعوا مبالغ كبيرة ولم يحصلوا في المقابل الا على رواية «باسترناك» ويضيف «كوجينوف» - «لقد قيل للقراء أن «دكتور زيفاجو» قصة حب مفعمة بالعواطف. واعتقد القراء أن الرواية تحتوى على مشاهد جنسية» وهو يرى أن دكتور زيفاجو «مقالة قصصية بالغة التعقيد ولذا لا يجد القارئ العادى متعة في قراءتها» وي طرح كوجينوف سؤالاً يجيب هو عليه «كم عدد القراء الذين يستطيعون قراء «دكتور زيفاجو» في الولايات المتحدة...؟ بضعة آلاف... لكنهم هنا في الاتحاد السوفيتى قد طبعوا مليون نسخة ويخططون لطبع الرواية بشكل دورى. ويرده النقاد المحافظون نفس الرأى ولاسيما «بوندارنيكو» الذى يقول «عندما نشرت «وكالة نوفى مير» «دكتور زيفاجو» قرأها عدة قليل الى نهايتها» ويرى «بوندارنيكو» أن ذلك مرجعه لسببين.. أولاً: لقد قرأها المثقفون السوفيت قبل ذلك مع مقرأوه من أعمال ممنوعة فى مخطوطات كانوا يتداولونها سراً فيما بينهم

ثانياً: أن جمهوره القراء الذين يقرأون لأول مرة يجدونها لا تحقق نظرهم فيها ولذلك لا يكملون قراءتها، لكن بوندارنيكو يختلف مع كوجينوف، فى كونه لا يعزو عدم ارتياح القراء للرواية لكونها لا تحتوى على مشاهد جنسية ولكن لكونها لا تحتوى على الخطاب المعادى للسوفيت ويرى «كوجينوف» أنه ليس هناك أهمية ترجى من طبع رواية مثل "the pit" لهلاتونوف وهي



رواية تصل فيها التجديدات اللغوية والأسلوبية الى قمة تطورها.. ويصفها كوجينوف بأنها غير شائعة وغير مفهومة ويتساءل «لقد نشرت الرواية فمن الذى سيقراها؟ إنه عمل تجريبي من المستحيل أن يقرأه الجمهور العادى بل إنه يؤكد أنها بالغة الصعوبة حتى بالنسبة له وهو ناقد محترف!.

إذا كانت وجهات النظر المتحفظة صحيحة فلماذا إذن ارتفعت أسعار مطبوعات «نوفى مير novg mir ، يقول كوجينوف إن لدى القارئ قناعة مؤكدة أنه فى حالة منع السلطات نشر عمل معين فلا بد أن يكون هذا العمل جيداً وهم يتصايحون فى كل مكان «بلاتونوف... بلاتونوف» وإذا لم تنشر أعماله فلا بد أن ذلك يرجع لانتقاده للسلطة وعندما يحصلون على النسخ لا يجدون شيئاً من ذلك مطلقاً..

أما «أنجباردايز» وهو مدير لدار النشر المرموقة khudoshest vennaya lit-ereatura.

فيعتقد أنه من بين وسائل الاعلانات المتعددة أن تقول عن عمل معين إنه ردى وتكرر هذا لمدة خمسة وعشرين عاماً دون السماح بنشر العمل.. ولو كانت رواية «دكتور زيفاجو» قد نشرت فور كتابتها لما أكمل قراءتها أحد. ويضيف «أن الرواية «دكتور زيفاجو» لاتتنمى الى نوعية الأعمال ذات الجمهور العريض»

ما تصور الأدباء والنقاد الليبراليين؟؟

بالرغم من أن النقاد والأدباء السوفييت الذين ينتمون للمعسكر الليبرالي هم أكثر الناس تحمساً لعملية نشر الأعمال التي كانت مهملة ويتحدثون عن هذه الأعمال باعتبارها الكنز الأدبية للقرن العشرين إلا أنهم يرون أن كثيراً من هذه الأعمال التي سمح بنشرها تفتقر إلى أى ميزة فنية. «فرواية «ريبياكوف» «أطفال آربات» رغم أن صفوة التقدميين يعتبرونها من الأعمال الهامة التي تعالج مرحلة الاجفاف الستاليني إلا أنهم فى نفس الوقت يشعرون أن الرواية رغم قيمتها بشعبية كبيرة تفتقر إلى الأسس الجمالية- كما أوضحت الدراسة التي أجرتها مجلة «رومان جازيتا» roman gazeta- وأن شعبيتها لن تقوم طويلاً وتقول «تانيا نا توليستايا» وهى كاتبة قصة قصيرة أن الرواية ضعيفة جداً بالمعنى الفنى.. ورغم أن صورة ستالين مرسومة بشكل مثير إلا أن الأجزاء الأخرى فى الرواية مملّة للغاية... ويرى فايتمسلاف بايتسوخ... وهو قاص أيضاً «أن هذه الرواية عبارة عن ركام من الحقائق والشخصيات التي تفتقد إلى تركيبة الحياة وسمات الأدب الحقيقي». - أما إييجور زولاتسكى وهو ناقد أدبى ليبرالى معتدل فيقول عن «ريبياكوف» أنه كاتب سياسى ضعيف المستوى ولن يقرأه أحد خلال ثلاثة أعوام...

لقد شهدت السنوات الأخيرة ظهور الاهتمام بالتاريخ السوفيتى، ليس فقط الاهتمام بالسنوات الستالينية، ويقول «فلاديمير لاكشين» أننا مهتمون أيضاً بالمرحلة الخروتشوفية والبريجنيفية، أننا نحاول الآن لأول مره وبشكل حقيقى أن نفهم تاريخنا.. ما الذى عايشناه فى السبعين سنة الماضية؟ ماهو الجيد فى هذه التجربة وماهو الرديء؟-

إن الروس وهم يبحثون عن اجابات لهذه الاسئلة يتجهون إلى «الأدب الوثائقى» المذكرات والمخطابات واليوميات والوثائق الشخصية وكل ما من شأنه أن يلقى الضوء على أوجه التاريخ السوفيتى حتى سنوات برجينيف.. لقد أصبح هذا الاسلوب شعبياً بدرجة كبيرة حتى أن «مجلة زاناميا» قد خصصت قسماً كاملاً للمذكرات وجميع أنواع الأدب الوثائقى وقد نشرت بالفعل على سبيل المثال «مذكرات كونستانتين سيمنوف. وفيها يتحدث عن مقابلاته مع ستالين وفى تصويره لشخصيته فى سنواته الأولى والأخيرة ويوضح لاكشين مدير تحرير مجلة «زاناميا» أن سيمنوف قد سجل ذلك بنفسه على اسطوانة لأنه اعتقد أن تلك التسجيلات سوف تكون ذات فائدة للقادمين من بعده خلال مائة عام، لكنه لم يكن يدور بخلفه أنه بعد سنوات قليلة من موته سيكون من الممكن طباعتها.. لقد قال «كونستانتين» سيمنوف كل ما اعتقده بطريقة بالغة الصدق.

ونشرت مجلة زاناميا أيضاً فى عديدين متتاليين مذكرات ألكس آدجوى «وهو محرر سابق فى جريدة «انفستيا» وزوج ابنة «نيكيتا خروتشوف» وهذه المذكرات بالإضافة إلى كونها وثيقة

فى حد ذاتها تعتبر هامة ايضا لأن كاتبها شخصية سياسية كانت مطلعة على الأسرار فى أعلى مستويات صياغة القرار السياسى فى عهد خروشوف» وكما يقول «لاشكين».. «إن مذكرات «آلكس» هى عرض للصورة السياسية لخروشوف من قلب عائلته، وتشمل المطبوعات الحديثة الأخرى على «خطابات من الجبهة» وهى الخطابات التى أرسلها الجنود والضباط خلال الحرب العالمية الثانية الى عائلاتهم..»

والسؤال الآن الى أى مدى استطاعت البريستوريكا- فى ارتباطها بالمصارحة glasnost والنقد الذاتى- أن تظهر تجلياتها فى الكتابات المعاصرة؟؟

أن المتابع للصحافة السوفيتية يشهد انفجاراً لا تخطئه العين فى الكتابات التى تتناول الشئون العامة أو مايسميه السوفيت «البليستيكيا» publicistika وهو الشكل الذى من خلاله تمكن العلماء والكتاب السوفيت من إثارة الافكار المرتبطة بمشاكل المرحلة وجلب انتباه الجماهير لها بالطرق المباشرة، ومعظم هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية وهى تناقش الظواهر السلبية التى سادت فترات ما قبل «البرستوريكا» وكثرت التحقيقات الصحفية عن الدعارة والتسكع وادمان المخدرات أو كما صرح «كاربوف» لجريدة البرافدا «أن الكتابات ذات المحتوى الاجتماعى النقدي ليست وليدة مرحلة البرستوريكا ومن ثم لا يمكن النظر الى هذا الكتابات باعتبارها مرحلة جديدة فى الادب السوفيتى ولكنها استمرار لمحاولات سابقة وتدعياً لها فى ظل ظروف مواتية أوجدتها سياسة «إعادة البناء»

ويختلف الأدب عن «البليستيكيا» لأن الأخيرة تركز على جوانب معينة للظاهرة أما الأدب فهو أشمل فى نظره ولذا فهو يتطلب وقتاً كافياً حتى يتمكن من إمتلاك القدرة على إدراك الواقع وتفسيره فنياً، وقبل أن يستطيع المبدع تقديم الواقع الجديد فى عمل أدبى لابد أن تكون الخطوط العامة لهذا الواقع قد اكتملت وأصبحت واضحة،

أن السوفيت فى هذه الفترة مشغولون بالأسئلة التى ليس لها اجابات جاهزة أما القراء فهم يندفعون لشراء الصحف والمجلات بحثاً عن معلومات تمكنهم من استجلاء المجتمع ومثلهم مثل المفكرين والأدباء كونهم جميعاً واقعين فى أسر اللحظة ومتطلعين الى ما تسميه «تولستاي» كل الحقائق وكل الأشكال» ولذا فأقبلهم على الصحافة شديد لأنها تقدم لهم التقارير والمعلومات الخاصة بالتاريخ السوفيتى والحياة وهم يجلدون فى الصحف وسيلة مباشرة للحصول على أكبر قدر من المعلومات وتضيف «تولستاي» «عندما تشتري مجلة فأنت تقرأ المقالات النقدية ثم بعد ذلك من المحتمل أن تقرأ الأعمال الأدبية المنشورة».

لقد وجد القارئ فى الكتابات عن الشئون العامة بديلاً للأدب. وقبل أندلاع البرستوريكا كان

ينظر للصحف على أنها دعائية ويمكن التنبيه بمحتواها حتى قبل قراءتها ولم تكن حالة الأدب الوثائقي documentary literatrn تختلف كثيراً عن حالة الصحف بل لم يسلم الأدب نفسه فقد كان يعاني من المستويات الفنية بالغة الهبوط وظهرت روايات من الدرجة الثانية تلقت استحساناً وجوائز تقديرية من الدوائر النقدية ولم يكن أمام القارئ السوفيتى أى خيار فقد كان عليهم أن يأكلوا هذا الطعام رديئ الطهي...، ولكن الموقف الآن مختلف تماماً ويرجع ذلك الى وفرة الأعمال الجيدة ذات الحساسية الفنية العالية التى إنتشرت فى الأعوام القليلة الماضية ويتمتع القارئ السوفيتى الآن بحرية إختيار واسعة ويستطيع الآن أن يكون أكثر دقة فى اختيار مايريد، يقول «لاكشين» «إذا أصبح الأدب الحديث فى مستوى أدب تولستوى سيقبل عليه القراء أما وأنه ليس كذلك فسيظل الناس ينظرون اليه بلا أدنى إحترام..»

«البرستويكا والظروف المحيطة» - بوجود الآداب

أهم الإصلاحات التى إستحدثتها البرستويكا فى مسألة النشر هى عملية الاستجابة لطلبات القراء... يقول أندشبردايز «يمكنك الآن شراء مجموعة كاملة لبوشيكين لأنها تنفذ فور صدورها. ومن بين أهم التجديدات مسألة السماح للكتاب بطبع أعمالهم على نفقتهم الخاصة ورغم أهمية هذه المسألة إلا أنها سلاح ذو حدين لأنها تعتبر مجازفة مادية بالنسبة للكتاب غير المشهورين لكنها مريحة جداً للمشهورين بالإضافة الى كونها تتيح الفرصة أمام الكتاب الذين رفضت أعمالهم دور النشر الحكومية لأسباب فنية، ويقول إفجينى «هوبوف» وهو كاتب قصة قصيرة «أن ذلك يعنى أن أى شخص يمكنه أن يكتب بعض القصائد غير المفهومة لأحد ويقوم بطباعتها وبالتالي يكون من حقّه أن يتعامل معه الآخرون كشاعر وبعبارة أخرى يمكن أن يقيم الكتاب والنقاد عمله وذلك سوف يوفر الظروف التى تغلق المنافسة الشريفة» - جذير بالذكر أن السيد «هوبوف» كان قد طرد قبل ذلك من «اتحاد الكتاب السوفيت ولكنّه استعاد عضويته حديثاً

وبرزت أيضاً فى ظل البرستويكا دلالة ذات أهمية بالغة وهى تأكيد المبدع على تفردّه واستقلاليته، ففى أثناء المرحلة الستالينية من بداية الثلاثينات وحتى منتصف الخمسينات كان الكتاب يتبعون المبادئ الإرشادية «للاواقعية الاشتراكية» وهى مدرسة نقدية اشتملت على عناصر فنية مبالغ فيها مثل الأبطال الذين هم أكبر من الحياة نفسها والنهايات المتفائلة دائماً، لقد كانت الكتابات تشبه بعضها تماماً وتعطى انطباعاً بأنها جاءت من مواقع فكرية واحدة، وحتى فى منتصف الخمسينيات عندما حدث تراجع نسبى عن «الواقعية الاشتراكية» استمر المبدعون فى التجمع معاً ففهم من وقفوا تحت مظلة مايسمى «نثر القرية village prose» وهى حركة أدبية تمتدح الفلاح والحياة الريفية أو نثر المدينة city prose وهو نوع من الكتابة يعالج الاهتمامات المرتبطة بالحياة فى المدينة وايضا مااصطلح على تسمية نثر الحرب war prose وهى كتابات تعالج موضوعات ترجع للحرب العالمية الثانية مثل «الوطنية.. والدفاع عن الوطن»

والشجاعة.

ويقول «ماكانين» لقد كان الكتاب يلتصقون ببعضهم البعض من أجل الحفاظ على الذات ولو حدث وأعلن واحد منهم أنه يقف بمفرده كان الآخرون يهاجمونه «كيف يمكنك أن تقول شيئا كهذا.. لابد أن تكون مع أحد؛ وتلقائيا تستيقظ فيه غريزة الحفاظ على الذات..»

غير أنه في الأعوام القليلة الماضية برز اتجاه قوى بين شباب المبدعين يؤكد على رغبتهم في التغرد الفنى وهذه المسألة قد كشفت عن الارتباك الذى يعانى منه النقاد السوفيت الآن والذي يرجع الى عدم قدرتهم على تصور قاسم مشترك بين هؤلاء المبدعين ولذا لجأ معظمهم الى التحدث عن المبدعين كمجموعات عمرية، وفي بداية الثمانينات برزت مجموعة تضم كتابا مثل «ماكانين» و«كيريف» و«برخانوف» و«كيم» و«لشتين» و«كيرشاتكين» و«كروين» وآخرين- وأطلق عليها مصطلح forty yearold writers وهو مصطلح لم يعد دقيقا الآن لأن أعمار هؤلاء الكتاب تقترب الآن من سن الخمسين كما يتحدث النقاد عن مجموعة برزت على السطح قريبا يسمونها writers thirty year old

وتقترب المجموعة الأولى «كتاب سن الأربعين» من تراث الأدب الروسى فمثلاً «مكائين أقرب الى تريلونوف وكروين أقرب الى إيستافيف وليشيتين أقرب الى آيراموف، ألا أن السمات المشتركة فيما بينهم- رغم إنتمائهم لمجموعة عمرية واحدة- قليلة جداً وكما تقول «ناتاليا ايفانوفا» وهى ناقدة أدبية وعضو مجلس تحرير مجلة «دروشياناردوف» drushba norodov «وليس هناك موقف فنى مشترك يجمع بين هؤلاء الكتاب، وتردد نفس المعنى د. جالينا بهلينا وهى أستاذة فى قسم الصحافة بجامعة موسكو وناقدة أدبية «لا توجد أى ملامح مشتركة لامن حيث عملية رسم الشخصيات ولا التيمات الدرامية لاشئ؛ على الاطلاق عدا مسألة العمر»

ما آراء هؤلاء الكتاب انفسهم؟

طبقاً لما كانين» والذي يعتبر قائداً وممثلاً لهذه المجموعة «كل مبدع له خط مختلف ومن المستحيل أن تتكامل هذه الخطوط أو تلتقى.. لقد جاء الوقت الذى أصبح كل مبدع يسعى الى تفردة ولقد تزامن هذا- ليس صدفة- مع ما يحدث فى بلادنا الآن من عملية تحرر من القهر الشامل وكل ذلك يمثل بداية فقط لكن السير فى هذا الاتجاه أصبح واضحاً وجلياً وأصبح كل مبدع يمتلك الاستقلالية الكاملة ولم يعد ضرورياً أن يتشبث المبدعون بالجماعات»

ويعد رفع الرقابة الصارمة من إسهامات البرستويكا البالغة الأهمية لصالح الأدب السوفيتى. ويقول «لاكشين» أن الموضوعات الوحيدة التى مازال ينظر اليها كمحرمات هى «الأدب المكشوف raphyo.jporn أو المعالجات الجنسية المثيرة والدعاية المباشرة ضد الحكومة السوفيتية أو

الدعوة للعتف والتطرف وفيما عدا ذلك كل شيء يمكن نشره ولم يعد مطلوباً من الناشرين أن يحصلوا على خاتم الموافقة بخصوص مايقرون نشره ولكنهم الآن يتحملون المسؤولية كاملة، ويقول السيد «آند شيردايز» منذ عام فقط كان علينا أن ترسل كل خطط النشر الخاصة بالعام التالي الى لجنة النشر «لإعتمادها مقدماً»

إن عملية رفع محكمات الرقابة تلقت استحساناً كبيراً من جانب المبدعين وهنا يقول «بايتسوخ» «لقد أزاحت البرستوريكا الحاجز الكريه بين المبدع والناشر هذا الحاجز الذي كان يمنع كل ماهر جديد وشريف» تم يستطرد قائلاً «أنه الآن بالنظر الى الامكانات المتاحة يمكن القول أن الأدب السوفيتى يعيش فى حالة مثلى لم يشهدها منذ بداية العشرينات فلم تعد هناك كتابات غير مقبولة عدا الكتابات الرديئة، لقد أصبح من الممكن طباعة أى عمل يتم عن موهبة، إن ماحدث فى الأعوام القليلة الماضية يعتبر قفزة خرافية. و يطلق «مكازين» و«غازيل إسكندر» على جو الحرية والمصارحة «العيد الكبير» ويقولون «أنهم ينشرون أعمالاً كانت ممنوعة قبل البرستوريكا، لقد شعر ماكانين بارتياح كبير بعد طباعة روايته «الضياح» التى ظلت على الرف سنوات عديدة ويقول اسكندر أن قصصاً كثيرة له تجد طريقها الآن لم يكن لها أن ترى النور لولا البرستوريكا» بالرغم من كل ماحدثنا عنه فإن البرستوريكا لم تشكل طبيعتها بشكل كامل فى الدوائر الأدبية بموسكو. ورغم التقدير الكبير الذى يحظى به جورباتشيف من جانب الليبراليين نظراً لاصلاحاته ولاسيما عملية الغاء محكمات «الرقابة» إلا أنهم يطالبون باصلاحات أكثر ولقد كثر الجدل حول «اتحاد الكتاب»، يقول «بيبندر انكو» أن هذا الاتحاد هو منظمة لممارسة القهر ضد المبدعين» ويقول «بايتسوخ» pyetsukh أن الاتحاد هو جهاز بيروقراطى متضخم تحول الى آلة كريمة للمشاكل والحلقات الصغيرة ولا تختلف معظم آراء الكتاب - - باتحادهم لكنهم يتفقون على أن جذور تعاستهم لا تكمن فى الاتحاد كاتحاد لكن المسؤولية تقع على عاتق المسئولين عن هذا الاتحاد الذين- على حد تعبير الكتاب السوفيت- يخنقون التدفق التلقائى للأدب بتوجيهاتهم التى لا تنتهى.

ولقد عبر المبدعون عن وجهات نظر متعددة ومختلفة فمنهم من يرى حل الاتحاد برمته وخلق منظمات بديلة ومنهم من يرى استبداله باتحاد أدهى يقدم الدعم المادى للكتاب.

أما بخصوص الأساليب التى سيشهها الأدب فى المستقبل هناك اتفاق عام يسود الصفوة الأدبية على أن النقد التاريخى الاجتماعى سوف تخف حدته وأن خطوط العالم الجديد الذى يسترشد بمبادئ المصارحة والبرستوريكا سوف تصبح أكثر حدة ووضوحاً وبأمل الكتاب والنقاد السوفيت أنه بعد أن يعاد تقييم الماضى وتكتمل هذه الظاهرة السياسية الجديدة التى يقودها جورباتشيف سيصبح الكتاب قادرين على تصوير الواقع تصويراً فنياً بكل تنوعه وأبعاده.. وتقول «نتاليا إفانوفنا» أن عملية التحرر الداخلى للأدب السوفيتى ستأتى بشمار فنية جديد يرى «زولوتسكى» أن مرحلة «الميلاد الجديد» ستؤدى الى ظهور أعمال فنية مهمة ويؤكد «إيسكندر» على أنه اذا استطاعت البرستوريكا أن تمد جلورها فى الواقع الأدبى- وهو تيمنى ذلك - فسوف يكون لدى السوفيت أدب شديد الثراء..

اشعار مختارة

أوكتافيو باث الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٠:

مازلت أحيأ في قلب الجرح الطازج

ترجمة/ عبد العزيز السباعي



ولد أوكتافيو باث في المكسيك عام ١٩١٤، وهو يعد واحدا من أهم شعراء أمريكا اللاتينية وأحد المثقفين والفنانين المناهضين للفاشية، ورفيق همنجواي، ومالرو، ونيرودا، وأهريتمورج أعضاء الألفية العالمية لمناصرة الجمهورية الأسبانية.

بدأ أوكتافيو باث كتابة الشعر في سن مبكرة، وشارك في تأسيس الدورية الأدبية «taller»، التي ضمت طليعة كتاب وأدباء أسبانيا والمكسيك، واشتغل بالعمل الدبلوماسي في الولايات المتحدة حتى عام ١٩٤٥، وكون علاقة حميمة مع أندريه بريتون وآخرين من الفنانين والأدباء والشعراء، وكتب خلال العام ١٩٤٩ متاهة العزلة «labyrinth of soli-

..tude

«التسر أو الشمس» eagle or sum عام ١٩٥١ تلك الأعمال التي أقترنت من
السريرية في قسماتها. وفي العام ١٩٥٥ نشرها «القوس والقيثار» the bow and
lyre مقالات في الشعر، وفي عام ١٩٦٢ أعتمد اوكتافيوياث كصغير في الهند، فكانت
فرصة ذهبية لشرب الفنون والفلسفة الشرقية، وكتب مقالات في الانثروبولوجيا، وعلم الجمال،
والسياسية، منها التيار المتحد «AITERMATING CURRENT» في الوصل والفصل
«conjunctions, disjunctions»

وفي العام ١٩٧٠، درس باث في كمبروج حتى عاد الى المكسيك في عام ١٩٧١، وأسس
مجلة «plural» التي اهتمت بالأدب، والنقد، والسياسية، والتي كان لها تأثير بالغ في
الحياة العقلية لأمريكا اللاتينية.

وترجع يتابع اوكتافيوياث الشعرية، الى الرومانسيين الالمان، خاصة نوفاليس
«Novalis» والمزمين الفرنسيين نرفال «Nerval»، وتأثره بعصر الباروك في اسبانيا إبان
القرن السابع عشر، وانعطفاته الشعرى نحو وردورث wordsworth، وبودليسر
boudelaire، ورامبو Rimlaud مالارمية Mallarme.

غير أن لاوكتافيوياث ملمحه الخاص الفريد ويشجلى ذلك في محاولاته لاكتشاف الزمن،
ومحاولاته في الوصول الى ما وراء الثنائية dualism، فضلا عن إعلانه عن الطبيعة
اللايدلوجية للشعر، فكتب ذات مرة «الشعر هو الصوت الآخر، ليس صوت التاريخ، أو
اللاتاريخ anti history، ولكن هو الصوت الذى يقول شيئا مختلفا في التاريخ»

الشارع

الشارع طويل. صامت
وأنا أسير في العتمة،
أتعثر وأسقط،
أنهض،
أضئ مترنحا،
أدوس الحصى الصامتة
والهشيم
وخلفى، وأحد مثلى
يدوس الحصى والهشيم

بيطئ إذا ما أبطأت.

ويعدو إذا ما عدوت.

وأستدير،

ولا أحد.

كل شيء معتم ومطبق

أدور، وأدور بين الأركان

التي تسوقني أبدا إلى الشارع

حيث لا أحد ينتظر

لا أحد يتبعني

حيث أطارد واحداً يتعثر،

وينهض...

و«يرد» حين يراني،

لا أحد.

عشق

يستلقيان على النجيل

صبي وصبيّة

يمتصان البرتقال

يتبادلان القبلات

مثل موجتين تتبادلان الزبد

يستلقيان على الشاطئ

صبي وصبيّة،

يمتصان الليمون

يتبادلان قبلاهما،

مثل سحابتين تتبادلان الزبد

يستلقيان في النفق

صبي وصبيّة.

صامتين بلا قبلا

يتبادلان صمتا بصمت...

المزاور

الاسم، ظله	
الرجل	المرأة
المطرقه	الجرس
حركة الضم	حركة الكسر
البثر	البرج
الساعة	المؤشر
الوردة	العظمة
القبر	الدش
اللهب	النبيع
الليل	الجمرة
المدينة	النهر
المرساة	الدورق

رحم الرجل

الرجل

جسد الأسماء

إسمعك فى اسمى

فى إسمعك أسمى

واحد يواجه آخر

واحد ضد آخر

واحد حول آخر

واحد فى الآخر

لاسم.

جسدان

جسدان وجها لوجه

موجتان فى الأزمنة.

وفى الليل محيط.

جسدان وجها لوجه
صخرتان فى الأزمنة
وفى الليل صحراء

جسدان وجها لوجه
جذران فى الأزمنة
رباط فى الليل.

جسدان وجها لوجه
نصلان فى الأزمنة
تومضان فى الليل.

جسدان وجها لوجه
لحيمتان تهويان
فى سماه خالويه.

هنا

خطواتى عبر هذا الشارع
تدوى فى شارع آخر،
فيه أسمع وقع خطواتى
أمر عبر هذا الشارع،
الضباب وحده
حقيقة..

الفجر

أيد باردة مسرعة
تسحب ضمادات الظلام
أفتح عيني،

مازلت أحيا
فى قلب الجرح الطازج

كتابة

أرسم تلك الحروف
مثل الأيام
ترسم تصاورها
تقربها...
ولا تعود...

الصبا

وثبة الموجة..
أنصع..
كل ساعة..
أكثر أخضارا
كل يوم..
إضغر..
موت...

تفانعم

الى كارلوس فونيس

ماء مرتفع
يستان منخفض
الرياح فى الطرق
يثرها دنة
دلو ماء قذر..
يهبط الماء للشجر
تصعد السماء للشفاه.

غزلية

أكثر شفافية من قطرات الماء..
خلال عروق الكرمة المجدولة..
وأنا أبسط جسراً
من ذاتك الى ذاتك
يتطلع إليك
أصدق من جسد تسكنينه
مثبت فى مركز عقلى
أنت خلقت لتسكنى جزيرة...

الفجر

أبدي الريح وشفاهها
قلب الماء..
نيات الآس
مخيم السحب
الحياة التى تولد كل يوم
الموت الذى يلد الحياة
أفرك عيني..
السماء تمضى على الارض..

البعيد

الليلة البارحة
تلك الليلة
شجرة الرماد
كادت أن تقول
ولم تقل

هتاف

لا يزال
لا ليس على فرع الشجرة
فى الهواء
لا ليس فى الهواء
فى اللحظة..
الطائر الطنان..

فاصل حى

البرق أو السمك
فى ليل البحر
والطيور
البرق فى غابة الليل
عظامنا برق
فى جسد الليل
إيه، إيها العالم
كل شىء ليل
الحياة برق..

الطائر

صمت الهواء، الضوء، السماء
فى شفافية الصمت
هجع النهار
شفافيه الفضاء
شفافية الصمت..
وضوء السماء الساكن
نعومة على النجيل
الاشياء الصغيرة بين الصخور،
تحت الضوء المتماثل،
كانت الصخور..

وأغنيه طائر،
وسهم هزيل
والسماء التى تهز جرح صدر فضى،
تهتز الأوراق
يصحو النجيل
وأعرف أن الموت سهم،
تطلقه يد خفية.
وفى ومضة عين نموت..

صخر قطوى

يترامى الضوء فى السماوات المترامية
قطعاناً مذعورة
ترتد العين تطوقها المايا
مناظر هائلة كأنها الأرق
أرض صخرية من العظام
خريف لاتنهائى
الظما الذى يفجر الينابيع اللامرئية
موعظة شجرة الفلفل الأخيرة فى الصحراء
أغلق عينيك وأصغ لأغنية الضوء
أذنك مأوى للظهير..
أغلق عينيك، أفتح عينيك
لأحد... ولأنت
فلاصخر.. لاضوء...

OCTAVIO PAZ

طبعة باللغتين الإسبانية والانجليزية

اعداد وترجمة تشارلى تاملينسون بنجوين ١٩٧٩

أشعار مبكرة ١٩٣٥-١٩٥٥

ثقافة
الهدم والبناء

كتاب الأطلال

مع الباعة كميات إضافية من



الأقباط في وطن متغير

- هكذا تكلم البابا شنودة عن الماضي والحاضر والمستقبل
- النص الكامل للنخط الرهاويوت ووثائق الإرهاب الطائفي
- لا مسيحية سياسية في مصر
- تأليف د. غالي شكري

كتاب الأطلال سلسلة كتب شهرية تصدرها جريدة الأهرام

رئيس التحرير: صلاح عيسى
نائب الرئيس: لطفى وائل

عرفان

عبد الحكيم قاسم



وداعاً عبد الحكيم قاسم

د. فالح شكري / فاروق عبد القادر / عبد الرحمن ابو عوف / أحمد اسماعيل

الحفر عند الجذور

د. غالى شكرى

ليس عبد الحكيم قاسم من يتطلب عملهم المتابعة «التاريخية» لتبيان مدى «التطور» الذى اصاب العمل او صاحبه، بالاضافة الى اننى اشك فى صلاحية هذا المنهج اذا طبق على الابداعات الجديرة بتسمية الفن. اما الكتابات التى ماتزال «تتطور»، فان ارتباطها بالزمان والمكان هو ارتباط الاسير بالسجن، وليس ارتباط الزمان بمالك الزمان والمكان بصاحب المكان. وهذه الدرجة فى الكتابة هى مرحلة سابقة على الكتابة، وقد لاتأتى بعدها الكتابة أبداً وكذلك الامر مع «التقد» الذى يرصد ما يسمى بمراحل التطور، فانه يعتمد عن الافتراض المبدئى لاي نقد، وهو ان نسبية العمل الفنى فى التاريخ هى الوجه الآخر الملازم للظاهرة ذاتها، عنيت القيمة المطلقة الكامنة والتى يقود تحليلها الداخلى الى معرفة القدر الذى تجاوزت به حدود الزمان والمكان.

فى عبارته اخرى فان التاريخ لاينفى المطلق، ولكن البيئة والوقت يصوغان الرمز النسبى فى كل عمل ادبى. وتشكل الخبرة والثقافة والموهبة عند الكاتب حجم العلاقة بين النسبى والمطلق، وبالتالي القيمة النهائية- الآن للعمل- والتى يمكن استنتاج الحكم بشأنها فى جيل آخر وعصر مختلف، لان هذه القيمة تتجدد حسب الطاقة الداخلية المتكونة من عناصر قد لايعى بعضها الكاتب نفسه ولانتقاده المعاصرون له.

اقول ذلك، لان ارتباط اسم عبد الحكيم قاسم وقلة قليلة معه بمصطلح جيل الستينات قد يظلم العمل الذى انجزه، فعندما اطلقنا هذه التسمية كنا نستهدف التفرقة بين اجيال من الرؤى لابين اجيال من البشر. ولكن المصطلح قد استنفد اغراضه، وآن أوان التحرر من اعبائه. وعمل عبد

الحكيم قاسم في مقدمة الاعمال التي تساهم في عملية التحرر هذه من تعبير لم يعد صالحا كأداة اجرائية في التقويم النقدي، ذلك ان كتابة هذا القاص لاكتسب شرعيتها من نقطة الانطلاق بل من حالة الديمومة.

واقول ذلك ايضا لان النسيج القصصى في هذه الكتابة لا يتصل ولا بأوهى الصلات، بما هو واضح غاية الوضوح فوق السطح من احداث الربع قرن الاخير. وانما ترتبط كتابة عبد الحكيم قاسم بالاعماق الغائرة لهذا الزمان، ارتباط العالم بالكتابة وارتباط المكان باللغة. اى أن الرجل هنا نقيض الوسائل والغايات، فهو أيضاً نقيض التسجيل الجميل او القبيح لجزيئات الصورة المكتملة قبل الكتابة. انه ليس صحفيا يكتب «الادب»، وليس «اديبا» يتقن بلاغة القلم. ولكنه لا ينفصل عن جذور الاشياء لحظة واحدة. والحفر عند الجذور هو مهمة الباحث عن روى. كتابته اذن هي رحلته الى اصول الظلام ومصادر النور، وليست «عن» الرقعة التي اتشحت بالعممة أو انكشفت بالضياء. هذه الرحلة مستويات من الوعي واللاوعي والحلم والكابوس، مستويات تتربك وتنسج وتنداح وتتماهى، فهي رحلة في اللغة والشعور والتفكير. لذلك كانت اللغة في كتابة عبد الحكيم قاسم نقيض الطعنة الصاحبة ونقيض الارث المباح، لأنها ليست أداء تعبير ولا وسيلة توصيل، بل هي جزء لا ينفصل عن كيان الرحلة وتكوينها.

واقول ذلك أخيرا لأن جسد الكتابة عند عبد الحكيم قاسم يتشابه جلده أو اطرافه أو لونه مع ملامح الجسد غير المكتوب للقرية أو المدينة أو الانسان الذي نعرفه أو لانعرفه. ولكن روح النص في هذه الكتابة لا شقيق لها ولا توأم، لذلك يتحرك بها الجسد ويتنفض ويتنفس ويسلك على نحو مغاير كلياً لأية كتابة أخرى.

لهذه الاسباب ارجو ان اكون مفهوماً حين اقول اننى لن اتابع مايسمى بالتطور في كتابة عبد الحكيم قاسم دون ان يعنى ذلك عدوانا على التاريخ. كذلك فان مايعننى هو عملية الحفر عند الجذور أو الرحلة التي قام بها الكاتب دون أن يحسب الامر افتثاتا على نسبة الزمان والمكان. ولهذه الاسباب ايضا، فاننى لن اكون محتاجاً الى «الاستشهاد» بقصص جميلة كثيرة للكاتب، ربما يراها غيرى أكثر جمالاً من القصص القليلة التي اتناولها هنا.. فالحقيقة انه ليست لدى احكام تحتاج الى شهود، كما اننى لاستهدف في الكلمات التالية تقديم او تقويم عمل عبد الحكيم قاسم، وانما ابغى اقتراح اسلوب في القراءة لا يغنى باية حال عن اساليب اخرى، خاصة وان الكتابة التي نحن الآن بصدد قراءتها من الثراء بحيث تقرى بالمزيد والمزيد من المحاولات.

(٢)

قريب منتصف عام ١٩٦٧ كتب عبد الحكيم قاسم «حكايات حول حادث صغير» التي نشرتها «المجلة» في عدد اغسطس من تلك السنة. كانت المجلات والصحف قد نشرت للكاتب الكثير من

الانفاصيص طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ، وقد ضمتها مجموعته «الاشواق والأسى» التى لم تظهر إلا عام ١٩٨٤. ولست اعرف منطق الكاتب فى تقديم قصة على أخرى أو الدافع الذى حفزه الى هذا التوبؤ دون ذلك. ولكن شعورا غامضا انتابنى بان عبد الحكيم قاسم ترده كثيرا فى جمع هذه القصص بين دفتى كتاب «الاشواق والاس» وانه حسم الامر اخيرا من تصفية الحساب مع النفس والتصفية لاتعنى انتها «المكابدة والمعاناة» بل العكس تعنى بدايتها. وقد خالجتنى الشعور الغامض نفسه بان «حكايات حول حادث صغير» هى ضربة الغأس الاولى حول «الجدور» بحثا ملهوقا عن رؤى فى ظلام دامس من قبل ان تقع الهزيمة المدوية، وكان وقوعها سقوطا لرؤية الاجيال السابقة مجتعة، رؤية النظام الشامل للمجتمع والثقافة، رؤية القوام شبه الطبقي الرجراج الذائب فى برائث السيولة المائعة. وكما اغتاض من اننى اقتصر هنا فى الكلام عن القصة القصيرة فالحقيقة ان كتابة عبد الحكيم قاسم لاحتتمل هذا التصنيف المتعسف، وهو كأتى صاحب ابداع كبير، تدل عليه كتابته ايا كانت قصة او رواية او مسرحية او مرضا او سلوكا، فكلها كتابة بالمعنى الاعمق لهذه الكلمة. وكما انا محتاج للقول بان «أيام الانسان السبعة» قد جسدت عبر الامتداد الزمنى غير. الموصول هذا «الانهيار» الذى اشير اليه خارج النص، ولكن عبد الحكيم قاسم الذى يحفر عند الجدور فيخاطب اصول الاشياء ويحاور مصادر الظواهر، لايحكى لنا «عن» الانهيار او السقوط او الهزيمة التى يعرفها الجميع، والتى كان الجيل السابق قد وصل الى حد التنبؤ بها. وانما هو يخلق لنا لغة جديدة قادرة على مقاومة سحر الطزاجة اليومية ليسبر اغوار السر الكامن فى الاحشاء التى اثمرت. ولذلك فهو لايحتاج ايضا الى لغة الانتعشة او رموز الاستعارة المورثة.

اللفة فى كتابة عبد الحكيم قاسم ليست معجم المفردات او التراكيب، وانما هى البناء ذاته، فالشخصية والحدث والموقف كلها مفردات، والمشاعر والافكار والاحلام كلها تراكيب، تتكون منها الالفاظ وطريقة المسرد والحوار.. على عكس «الاسلوب» فى الادب السابق، حيث كان اللفظ والمعنى يحكمان المكبوت والمنطوق، ويكوئان الشخصية او الحدث او الموقف.

فى «حكايات حول حادث صغير» يضعنا الكاتب امام الحاضر وجها لوجه، يحاصرنا بسبعة تجليات للموت. هذه التجليات اشبه بدائرة مكتملة يغلق فيها الماضى ابواب المستقبل. والمقصود بهذه التعبيرات «الزمنية» هو اكتمال الدائرة بحيث انها تفتقد الزمن.

أول التجليات هو «الفتاة العمياء» التى تقتعد الرصيف ترتل القرآن وتنتظر ان تلد لحظة الغادين والرائحين قرشا يسقط فى حجرها. منذ البداية يستخدم الكاتب هذه الجملة «الجو مشغل بكأبة غريبة» ولاندرى ما اذا كانت هذه الكأبة قد استشعرها الرواى، او انه يفترضها فى الفتاة العمياء. ولكننا تفاجأ به يستخدم كلمة «الموت» كلما مرّ الناس دون ان يخرجوا من جيوبهم قرشا، حينئذ يقرن الموت بالعمى، فيقول «تموت للحظات دون ان تعقب». و «ماتت اللحظة عقيما من



غير عقب». ثم يقطع هذا الثواتر السردى، ليختلف الايقاع من ترقب الفتاة للقرش الى انصاتها لهذا الهمس من رجل لامرأة «أنا هموت». الصوت كعديد الندابة، ولكن الصدى فى قلب الفتاة «الناس يموتون كل يوم».

هذا الموت الملتبس لا يجلو التباسه الحديث التليفونى القاطع فى التجلى الثانى «من عدلى الى الاسماعيليه» حين ينهى الناعى «أخوك مات». وكما ان الموت جوار بين من خافه متوجعا فى التجلى الاول ومن رأته. - هى العمياء - انه الامر الطبيعى، فان الموت فى الحكاية الثانية جدار بين الاخ العاقل الذى يجب ان ينأى التلبلة استعدادا لأداء الواجب، والأخ «نصف المجنون» الذى فشل فى دراسته ولم يحصل على شهادة وسرق مخازن الشركة لينفقها على أصحابه السيئين. حيدة الراوى تكسبها نظرة الأخ الذى تلقى خبر الموت مصداقية المفارقة. وعلينا ان نستجمع المفارقات المنسجمة، فما زال الموت- كما قالت العمياء امر طبيعى، لعله الآن اكثر من طبيعى لأن «الأخ» يحمل تبريره الشخصى، بعد أن حملت العمياء، لمن ليس اخاها، تبريره العام.

ويظل الالتباس قائماً «فى تلك الفيلا البعيدة»، حيث يموت كاتب المصنع الذى فصله «المخاطب» من الخدمة مثل ان يفصله الموت عن الحياة. هناك «مخاطب» دائماً، بالصدفة مرة واحدة وعمداً فى بقية المرات. والمخاطب ضد «الموت» دائماً، باستثناء مرة واحدة. مفارقة «المصنع» ان صاحبه «صعد من الحضيض الى القمة»، ولكن الحضيض لم يفارقة على نحو ما، لانه ظل أمياً رغم امتلاكه للمصنع والفيلا والسيارة، هو السبّاك الذى كان. لذلك يصبح «الكاتب» هو والحصم، رغم الاخلاق الطبية والامانة. هذا من فوق السطح. ولكن الحفر عند الجذور، هو الخصومة مع الماضى من جهة والخصومة مع المعرفة من جهة اخرى. اما «الاخلاق» فليست خصماً للسبّاك الذى اصبح صاحب مصنع.

يتدرج بنا الموت الملبس «عند بائع الأكفان». المفارقات المنسجمة تتوالى. نحن الآن فى منطقة الموت الملبوس. الميت غائب، ولكنه حاضر فى الآخرين. عامل التليفون ومسجل الموتى والرجلان اللذان يشتريان الكفن والاسطى الخياط والرجل الصغير الذى يطلب كفنا مجاناً بتصريح للدفن يقال انه مزور. هذا الحضور المتعدد للموت، هو حضور للميت الغائب صاحب الدكان عجالات ينشر السلام والتوتر. يقول عن الاسطى التبرج بالخياطة «ولد طيب.. لهم الدينا.. وما لهم فى الآخرة نصيب»، وعن الذين يطلبون أكفاناً بالمجان «بيجيروا تصاريح مزورة».

ما العلاقة بين العمياء والأخ الشقيق وصاحب المصنع وبائع الأكفان، والعلاقة بينهم وبين الموت؟ عبد الحكيم قاسم لا يجيب، ولكنه يعفر، يسأل مثلنا او يجعلنا نسأل مثله ونحفر.

عندما نصل الى «وجوه الزحام» يصل الالتباس الى الذروة، فالعربة التى تقل هذه الاسرة للعرزاء توشك ان تكون عربة الموت، فهم موتى مع وقف التنفيذ، والماضى هو النافذة التى يطلون منها على هذا الحاضر المحاصر: كيف يمكن للسيدة أن تناول زوجة الفقيد خمسة جنيهات دون حرج؟ كيف يراها أولاً يراها الناس وهى تفعل؟ ولكن «اصطداماً» بسيطاً انتشلها من الحلم لتكتشف رائحة الشارع الكريهة ولتتمنى الوصول الى فراخ الحفوف الابيض تحت قدميها. تتكاتف اللغة فى اوضاع متقاطعة تفضى الى الهروب من الموت الذى كاد والموت الذى كاد. هل من علاقة بين الشقيق المتزن، والسيك صاحب المصنع والسيدة صاحبة الفراء الابيض،؟ وهل من علاقة بين ما «يجب» ان يدفنه الثلاثة للموتى من الفقراء؟ هل من علاقة بين فقراء الامس اثرياء اليوم وبين الاغنياء بالموت لحد النخمة؟

لا يطرح الكاتب اسئلته هكذا، بل يعفر باللغة فى نسيج الحياة الهشة، عبر الهياكل المتزاحمة داخل الدائرة المحيطة بالاعلاق، الدائرة التى يتلاشى فيها الماضى والمستقبل داخل الحاضر الذى يتسحيل زمناً خارج الزمن. هكذا ينتقل عبد الحكيم قاسم من منطقة الموت، الى الميت نفسه فى «لن يعود ابداً» لاحتياج الحضومة الى اقنعة. الميت و «الكاهن» وجهاً لوجه. الكهانة حالة، وليست وظيفة دينية. حصل الرجل على تصريح الدفن، ولم يعد امامه سوى غسل الجثة. وللمرة الاولى يلقي الموت هذه العناية القصوى بالتفاصيل الرثة. ليس هذا الجثمان «ميتاً»، وانما هو «الميت». وليس هذا الرجل سوى «الكاهن». الكاهن والموت وحدهما. يخرج الناس من الدائرة. يستحيل الموت مسيحاً مغسولاً بالماء الدافئ.. انه الغياب المطلق دون رجاء.. نسيبة «الجسد» تستدرجه الى المطلق حيث يختلط الازل بالابد فى حلقة سرمدية من الحفر المتصل فى عمق الاعماق. هناك، حيث يصبح الزمان نوعاً من المكان والمكان نوعاً من الزمان، يسمى الناس هذه «الحفرة» باللحد. وفى «عن الذهاب» خاتمة القصة التى افتتح بها عبد الحكيم قاسم مشهد البحث عن رؤى، نلمس انقراض الرؤيا التى كانت لمس اليد دون ان تنفجع، بل نحاول ان نولد.

فى وداع عبد الحكيم قاسم:

عن أيامه.. أيام الانسان

فاروق عبد القادر

وهذا نجم آخر من هجوم الستينيات يهوى محترقاً بعد صراع مُضنى مع الضلام والمحاق. بعد أمل دنقل ويحيى الطاهر ومحمود دياب وضياء الشرقاوى وسواهم، ينطفىء نور عبد الحكيم قاسم؛

ولد وعاش فى قرية صغيرة (الندرة) الى جوار طنطا (١٩٣٥)، وظل يحملها فى قلبه مهما نأت به السكك، جاء القاهرة فى الخمسينيات حيث عمل فى عدد من المهن الصغيرة، وعرف الحياة فى أحيائها الفقيرة، قبل أن يكمل دراسة الحقوق فى جامعة الاسكندرية (ويحصل على شهادتها، متأخراً، فى ١٩٦٨)، وعرف عبد الحكيم تنظيمات اليساريين منذ أول شبابه، ودفع ثمن هذه المعرفة سنوات قضاها بين السجون والمعتقلات (فى يناير ١٩٦١ إلى مايو ١٩٦٤)، بدأ نشر قصصه القصيرة بعد منتصف الستينيات، وفى نهايتها نشر ورايته الطويلة الأولى (١٩٦٩).

وفى أول ١٩٤٧ خرج عبد الحكيم قاسم وسط موجة الخروج الأعظم التى اجتاحت الكتاب والمثقفين المصريين: الى ألمانيا (الغربية) حيث أقام وعمل وتعلم ورأى. وحين عاد فى يوليو ١٩٨٥ وجد واقعاً متغيراً: الواقع المصرى- فى وجوهه المختلفة- اختلفت توجهاته الرئيسة، ودار دورة شبه كاملة، وعصبة الستينيات رحل منها من رحل وصمت من صمت، وليس على المذاود غير شر البقر، ولم يُطلق صيراً. وكان عليه أن يجد عملاً يهيء له مايكفيه، وأن يجد ناشرين ينشرون كل ماكتبه خلال غريته الطويلة، وأن يجد مكاناً لائقاً به فى واقع ثنائى هجينى،

مختلط، والتوت به السكك: طاقة هائلة محتبسة تقف أمام انطلاقها في مساراتها الصحية والصحيحة سدود وعوائق.

كان عبد الحكيم مزيجاً فريداً من العنف والرقّة، من الغضب والرضى، من الاندفاع والاستكانة كان فوّجاً ورائعاً لفلاح الدلتا الصغير، الذى خرج الى المدينة، ومن ثم الى العالم الكبير. لكنه ظل هو هو: فيه شهامته، «جذعته» واندفاعه، وفيه مكروه ودهاؤه «ملاوعته» كذلك. وهو فى كل أحواله- مقبل نهم على لذائذ الحياة، يطلب حقه المشروع فى الطعام والشراب والنسهر والسمر، وأطفاء لأراجيح الجسد، ويل أشتاق الروح..

وكان أن ضاق الجسد بهرامته، ويشغل مطالب العقل والنفس، فخان صاحبه فى بعض الطرق: فى ١٩٨٧ بدا لعبد الحكيم أن يرسح نفسه لعضوية مجلس الشعب. وبذل جهداً شاقاً فى الحركة والطواف بالقرى والحديث الى الناس، وخاض مناقشات عنيفة مع أصحاب التيارات التى ترفع رايات الدين، ولم يحتمل الجسد هذا كله- وكان جسد فلاح قوى صبور- فناء به، وسقط عبد الحكيم بجلطة فى المخ فى ابريل من تلك السنة. ترك المرضى آثاره فى الجسد، لكن ما تركه فى العقل والنفس كان أمر وأقسى زائد الكثيرون على مرضه وباعوه لمن يملكون وهم الشفاء. ولكن: أنى للجسد الكسير أن يستعيد صلابته، وأنى للروح أن تسعيد جسارتها وأقبالها على الحياة؟

داخلت المرارة، وشيء من اليأس والسخط نفس عبد الحكيم، ومضى الواقع ينصرف عنه، حتى كاد أن يضيق بالناس، وأن يضيق به الناس. وليل الثلاثاء الماضى (١١/١٣) كانت النهاية، ورحل عنا عبد الحكيم.

ترك عبد الحكيم قاسم حصاداً ليس قليلاً: ثلاث روايات: أيام الانسان السبعة، ١٩٦٩ «و محاملة للخروج، ١٩٨٠»، ثم «قدر الغرف المقبضة، ١٩٨٢»، وعدداً من مجموعات القصص القصيرة: «الأشواق والأسى، ١٩٨٤» و «الطنون والرؤى، ١٩٨٦»، و «الهجرة الى غير المألوف، ١٩٨٦». وفى شكل يتوسط القصة الرواية قدم عبد الحكيم «الأخت لأب» و «سطور من دفتر الأحوال» ١٩٨٣. و «طرف من خبر الآخرة، ١٩٨٦»، وله تحت الطبع مجموعة أسماها، ديوان الملحقات «لعلها تضم بقية الأعمال التى لم تشملها تلك المجموعات.

وقد نلاحظ هنا أن أغلب أعماله قد كتبها وهو يعيش خارج مصر، وأن سنة واحدة عقب عودته، هى ١٩٨٦ شهدت صدور ثلاثة من أعماله معاً. الملاحظة الثانية هى أنه قد مال نحو شكل النص القصيرة- الطويلة أو «الرواية القصيرة»، ووجدها هى الأقدر على نقل رؤاه، وتوفير إطار يجمع إمكانات القصة والرواية معاً.

عندى، وعند الكثيرين من عرفوا أعمال عبد الحكيم وتابعوها، ما تزال روايته الأولى «أيام الإنسان» «قريبة للقلب، وعملاً من أهم أعمال الأدب المصرى الحديث؛ فقد ظلت للقرية المصرية- منذ كتب هيكل روايته «زينب» ١٩١٣- إطاراً فارغاً يملأه الكتاب داخله ما يشاءون من أفكار ورؤى؛ هى فى «زينب» ذاتها إطار تدور داخله تناقضات البطل: بين القتل والإيمان، بين تعاطفه مع عمال الزراعة وعمله ملاحظاً لصاحب الأرض يستصفي جهدهم، بين حبه لزينب الأجيعة الجميلة وعزيمته التى تنتمى لذات طبقته ثم هى فى «عودة الروح» مجرد تفاصيل تتجاوزها عين الحكيم إلى رؤية صوفية ترى الفلاح سعيداً ببؤسه وجهله، يعمل كأنه يتعبد، ويتألم كأنه يقدم قرباناً للآله، ويشارك بها ثم فى مكان واحد لأنه مازال مؤمناً بالتآخى بين الحيوان والإنسان «وعلى ضرع البقرة الواحدة يتزاحم الطفل والعجل الرضيع، وهى تعطى كلاً منها بمقدار...» وهى فى «دعاء الكروان» جزء من الأطوار المادى تدور داخله مأساة ذات طابع أخلاقى وعقدة باريسية مستوردة، هى مأساة الفتاة الساعية للتحرر، تصطدم بالتقاليد القديمة والفهم الغبى للمعنى الشرف، فيكون السقوط ثم القتل. والبيئة تستخدم عند طه حسين استخدماً فنياً جيداً لكنه إضافى؛ انذاراً بالفجيعة المرتقبة حيناً، وتعميقاً لإحساسنا بها حيناً آخر. وتدور معظم أحداث «أبراهيم الكاتب» فى الريف. لكن المازنى ضائق بالريف وأهله، يتعاطف مع الطبيعة تعاطفاً زائفاً ويعجز عن التعاطف مع البشر فيقولها بأفصح لسان: «قبح الله الريف وأهله».

فى كل هذه الأعمال، ليست القرية مقصودة لذاتها، هى مجرد إطار من الأشياء والأشخاص والأحداث، يراها البطل «الرومانسى» فلا تلتحم بنسيج عمله، إنما تظل المسافة بين الطرفين قائمة، ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك، فهؤلاء الكتاب- على المستوى الفكرى- هم المؤمنون «بالعدل الاجتماعى»، ويكشف بؤس الفلاحين من أجل رفعه عنهم، بالتعاطف والمسخ على رؤوس الفقراء والجوعى.

ثم عرفنا أصلاً لجيل تال لجيل تصف القرية كما تراها عين ابن المدينة، ويتخفى الكتاب فى ثياب المهنيين، فتراها بعين وكيل النيابة أوضاعاً النقطة أو معلم القرية أو طبيب وتسود نفمة باطنية- خفية أو واضحة- من الشعور بالاستعلاء لا يبرأ منه أبناء المدينة هؤلاء، رغم أن معظم من القرية خرج، لكنه عاد إليها وقد تهنى عقلية طبقة أخرى وإحساسها ومسلكتها حتى رواية «الأرض» على ريادتها فى تصوير جوانب القرية المصرية. لم تسلم من موقف ابن المدينة أزاعها. أعمال قليلة ليوسف ادريس فى مجموعات الأولى تتناول القرية حيث هى عالم كامل قائم بذاته، له همومه المادية وأشواقه الروحية، تستطيع العين أن تتجاوز ظاهرة المأثوق لتصل إلى أدق تفاصيله وخفائيه، وترسم منها شخصيات وأحداثاً، تنبض بانسانية الرؤية وصدق التعبير (راجع مجموعات الأولى: أرخص ليالى، أليس كذلك؟ حادثة شرف، على التوالي).

إنما فى هذا الضوء تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم أهميتها الأولى: هى عمل موهوب بكامله



للقرية المصرية مذ الكاتب عشرات الأعين والأذان ليرى ويسمع- ثم يسجل- مايدور بين الرجال يوم «الحضرة» ومايدور بين النساء ويوم الجبيز»، مايجرى أمام أبواب الدور في العسارى، وعلى الأفران الواطئة فى ليالى الشتاء، وفوق المصاطب والكيماح فى ليالى الصيف المقمرة. يرى كل شىء ويسجله، حتى كادت بعض فصول روايته (الثانى بوجه خاص) أن تصبح شبه دراسة، أنثربولوجية» لأنماط الحياة فى قرية مصرية من قرى الدلتا، والطقوس التى تنم عن ممارسات خاصة بشؤون البيت وتربية الطفل وممارسة السحر واتقاء الحسد.

لكنها ليست قرية ساكنة، بل قرية فى حالة حركة، تموج بالحركة، حركة تأخذ شكل دوائر صغيرة متعاقبة، لايرتبط تتابعها بزمان أو مكان، لكن له منطقته الخاص، ويتفتح العالم فى وعى عبد العزيز الصغير كلما تقدمت الحركة فى الرواية: هو فى أول فصولها مأخوذ يتمنى لو دامت للأبد هذه الأمسيات الحلوة المليئة بالبهجة والأذكار، ثم هو فى فصولها الأخيرة- وبعد أن تبلغ الحركة فى الرواية ذروتها- ضائق بأهله وخرافاتهم وأوهامهم، يختار مصيره ثم يتقدم نحوه وانثقا ومحتلثا بعد أن تقوض العالم القديم وانهارت دعائمه.

وقد اختار عبد الحكيم قاسم أن يدخل عالم القرية من باب رحب لم يطرقه طارق: حضرة الدراويش واخوان الطريق ورحلتهم السنوية لزيارة مقام السيد البدوى فى طنطا. وهو اختيار ذكى

وموفق، استطاع به الروائي أن يستخلص لنا عالماً كاملاً من قبضة الصمت والعدم (فهو عالم منحسر أمام خطو لضياء والتقدم)، وكانت آية تفرد أنه نجح في الارتفاع بهذا العالم الخاص والمتفرد لآفاق أكثر انسانية وشمولاً، حين جعل من عالم الحضرة وأشواق الرجال المتجهة صوب الزيارة طقساً تقارسه جماعة انسانية بكاملها: الرجال المسافرون، والتسوة القاعدات في الدور، والرجال القاعدون لجذب اليد وشواغل الحقل، حتى الأطفال والمرضى والعجزة.. من أجلهم تقرأ «الفراع» أمام المقام ويبتهل المهتهلون، ويعود الرجال في أيديهم قطع الحلوى واللعب وشيلان الحرير.

هو طقس جماعى، تتحقق فيه ذات الجماعة، ويذوب الواحد في الكل فلا يعود متمائزاً عنه ومن أجل ممارسته، يتحمل الرجال الألم والمشقة والمهانة، ومن أجله - وما يرتبط به من أخوة الطريق تنبذ الأرض التى ملكها الحاج كريم قطعة بعد قطعة. والحاج كريم، الشخصية الرئيسية فى الرواية- يرتفع لمستوى «الأب الرمزى» الذى كانت تعرفه القبيلة قبل أن تنقسم لبطون وأفخاذ. الأب المهييب القوى القادر، يعرف كل شىء ويحيط بكل شىء، رب الأسرة الممتدة يسيطر ظله الفارع على النساء والصغار. لكن فيه ضعفاً «سقطته»: «إخلاصه لآخوان الطريق وحرصه على أن يوفر لرحلة الحج ماتستلزمه، ولو أنفق عياله. ثم هوليس درويشاً كسولاً كما قد يتهدى لعينى كاتب من أبناء المدينة، لكنه فلاح قوى وقادر، يقضى سحابه يومه فى عمل شاق ومضى هذا الأب: الجهم القاسى حين يحرق الأرض، أو يذبح البهيمية أو يؤذ الزوج والولد، خنون عطفوف تندى عنيابى بالدمع لذكرى مودة قديمة، ضعفه وقوته فى إخلاصه لآخوان الطريق، وعذابه فى هذا الحنين الى السفر، والشوق للتجوال، فى توقه الانسانى العميق لأن يتجاوز حيزة الضيق فى المكان والزمان، إلى عالم آخر لانهائى، يفجر الأشواق ويزحم القلوب بالوجد.

ومن حوله تتوتر حركة القرية نحو المدينة. السفر شوق ولقاء، خوف ودهشة وأكتشاف، وقبة السلطان مركز العالم، فكيف سيكون اللقاء بين القرية والمدينة؟ هذا اللقاء - يكوّم عبد الحكيم تفاصيله فى الفصول الرابع والخامس والسادس- من أثنى ما فى روايته. القرية المضطهدة التى تثقل عليها المدينة وتتناهى عنها، فتتخطف بناتها للخدمة فى بيوتها، وفتياتها للتعلم فى مدارسها، ومن ثم الانفصال عن أهلها بالفعل والقول، ربما ليصبحوا من هؤلاء العساكر أنفسهم الذين يقتلون أهل القرى بالعصى حالما يرونهم، وأهل المدينة هؤلاء- فى كل الحالات- يسخرون منهم ويوزرون عليهم، ويطاردهم الفتية الشطار فى الشوارع والغازات بالهزق والعبث. رغم هذا كله تفرض القرية طقسها الاحتفالى على المدينة، ويتشتر القادامون من القرى حتى أدق الأوعية والشرايين فى جسدها، ويجرجرون بغالهم على وجهها. قد يقوم بين بعضهم وبعض أهل المدينة مايشبه المودة، فما المدينة- فى نهاية الأمر- سوى جزء من القرية ثم تمايز عنها، لكن العلاقة بين الطرفين تظل- فى جوهرها- علاقة بيع وشراء، عرض وفرجة، مقيم وعابر. وتعدم العين المذعورة- رغم هذا كله- أن تجد فيما تراه مادة تقلب البطن من الضحك «ضاحكة تلك الحكايات

حقاً. لكن فى الكلمات آثار القهر».

ويزدهاد وعى الصبى تفتتحاً مع تقدم الحركة فى الرواية، حتى يبلغ قمته وقمتها فى الليلة الكبيرة، وتترامم مئات التفاصيل التى يراها فى المدينة، وفى بيت «الخدمة» الذى اكتروه ليقبموا فيه الأذكار والحضرة، فيرى جسداً ضخماً ينتشر فى المدينة بلا عقل ولاهدف، ويتكشف له كل شئ فى ضوء جديد: صانع الرقى يبيع الحروف المقلوبة للمأفونين الذين يحملون أطفالاً معلولين، سليل رسول الله يتفل فى أفواه الأطفال ويمسح جباههم، الرجال متعلقون حول الطعام يلتهمونه فى بهيمية غريبة ويلوثون أيديهم وذقونهم وثيابهم» وأنفجر فى صدره سخط عارم- بداله مفاجئاً: «- أمم من غير عقل.. من غير تفكير. أمم يتدوس زى البهايم.. مش عارفين رأيحين فين.. مش عارفين جايين منين..».

تلك كانت قمة صحوره. تحطم العالم القديم فى وعيه قبل أن يتحطم فى الواقع الموضوعى: سقطت أسطورة الجوابين الذين تطوى تحت أقدامهم المسافات، ويدون أيديهم فيمنحون البرء للمرضى، ويلأرن الضروع باللبن. ثم يموتون فيولد النور. تحطمت صورة الأب الرمزى حين جرى الابن على اسقاطه من عليائه بالتمرد فى وجهه وتسفيه حياته، وتحطم كذلك حبه الطفولى البرىء حين اندس بين الأجساد النائمة، وتحسس جسد جيبته ثم التصق بها وقبلها مرة ومرة، لكنه فتح عينيه فجأة فوجدها تنظر نحوه بشبات، وفى عينيها الدموع. قام متشاقلاً يمشى بين الأجساد النائمة حتى خرج.

وصفق وراء باب العالم القديم.

ما يأتى بعد ذلك ذو أهمية تالية فى «أيام الانسان السبعة» يتقوض هذا العالم فى الواقع وتتداعى أركانه، واقع الفقر والمرض وفقدان البصر والأرض والمكانة. تتحقق الفاجعة ويسقط الحاج كريم مريضاً بالشلل، لكن الشوق فى عيونه لاينطق؛ يظل الى الطريق المحطة مسيرته اليومية يقطعها مهدماً متوكفاً على عصاه، ومقلباً بهوم روحه المتوترة وتوقد الانسانى من جانب، وقسوة واقعة وجفاف نبعة من الجانب الآخر. ورفاق الطريق كذلك تخطفهم الحياة بهومها اليومية أو أصبحت الامهم ملهاة مكرورة، لاتسلى أحداً ولايعنى بها أحد.

ما صورة العالم الجديد الذى يخطو نحوه البطل بعد أن وعى واختار؟ لسنا نعرف عنه سوى أن عالم الحياة اليومية والرجال الخششين الغلاظ، صحاب بالحديث والضحك والشتائم، عالم الراديو الذى يدلق الأخبار بغير انقطاع، والضحيج الذى لايهداً حول السياسة والجمعيات التعاونية والاتطاع والظلم وكيتيدى وخرشوف.. بينهم ينغمس البطل. فى قلبه مثلاً فى قلوبهم من ألم وغضب ومرارة، إليهم ينتمى، ومع

أيديهم يديده لصنع عالم تغوص قدماه فى الطين بلاتها ويل مسرلة بالوهم والخرافة.

تلك القرية ظل عبد الحكيم قاسم يحملها فى قلبه أنى رحل، ومن معينها الخصب استوحى أهم أعماله، معظم قصصه القصيرة والطويلة ولن يتسع لنا المجال- هنا والان كى نقف أمامها بتفصيل وأناة، لكننى أجد الإشارة ضرورية الى روايته القصيرة، المهدي، (كتبت فى ١٩٧٧، ونشرت فى مجموعة الهجرة إلى غير المألوف): هذا الصانع القبطى المعدم ينتفض عليه قوم غلاظ قساة القلوب أصواتهم عالية، جوفاء مثل قلوبهم وطبولهم. وباسم هداية الرجل الدين يذبحونه ذبحاً. والنهاية التى تنتهى إليها هذه القصة الرائعة ستبقى مع قارئها طويلاً، هى من أجمل ماكتب عبد الحكيم وهى رؤيته لتلك القضية المطروحة دائماً فى الواقع المصرى: فهم الدين فهماً خاطئاً والعمل على قهر الآخرين باسمه، يمارسه قوم سعدوا بجهلهم وجمودهم وانحرافهم، وأغلقت مشاعرهم ومداركهم، وأطفأوا- بارادتهم وحدها- مصابيح الضوء التى خلقها الله للناس

وبعد عشر سنوات من كتابتها، كان عليه أن يخوض الصراع بنفسه ضد أولئك الذين قتلوا «المهدي»!، فى «المهدي». كما فى «الأخت لأب» و «طيلة السحور» و «سطور من دفتر الأحوال» و «طرف من خبر الآخرة» وسواها، كان عبد الحكيم قاسم كاتب القرية المصرية بامتياز واقتدار. عبد الحكيم قاسم كان صديقى، ألقى رحيله، سأفقتده طويلاً.. فوداعاً يا «حكيم»،

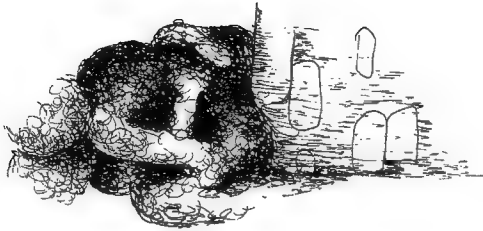
أحزان الرواية.. وعبد الحكيم قاسم

عبد الرحمن أبو عوف

تحنن الرواية العربية لفقدانها فارساً نبيلاً من فرسانها هو الروائي عبد الحكيم قاسم أبرز كتاب جيل الستينات المجيد الذي أحدث تطوراً وتجديداً فائق الحيرية في مسار الرواية العربية المعاصرة

« ولعل نظرة شاملة لكلية أعماله (أيام الإنسان السبعة) و(محاولة للخروج) و(المهدي) و(رجوع الشيخ) و(الأخت لأب) و(قدر الغرف المقيضة) و(الاشواق والأسى) و(الظنون والرؤى) و(الهجرة إلى غير المألوف) و(طرف من خبر الأخرى) لتؤكد عذابات بحثه الدائم المضنى عن رؤية ذات شمول هي للحظة مختارة أوتوع من الكشف يسجل بحروف شفافة داخل الوجود العيى المعيش على المستوى الواقعى لريف طنطا حيث صاحب الخطوة والطريق القطب (السيد البدي) يهيمن على حياة وإحلام الفلاحين البسطاء فى سعيهم بين البيت والحقل والقبور بين الحياة والموت، بين التجدد والعدم، بين المحدود واللاتهاى

وكل ذلك يؤكد أن التصوير والوصف والسرد وتكوين الصورة الذى كان موضوعيا فيما مضى فى الرواية الواقعية التقليدية قد صار يخضع هنا لفرحة ودهشة وبكارة (الرواى) البطل ولأحكامه المسبقة ولزاجه ولنظراته الخاصة، غير أن البطل هنا ليس الذات المتوحدة المتعالية المغترية عن عالم ودفع العشيرة والأهل والمخيلة الجماعية، فلم يعد فن الرواية عند «عبد الحكيم قاسم» يقوم على الوصف ولا على التخيل، بل يخلق خرافة كثيفة معتمة حيث تشعر ايضا بمقاومة



الحقيقة وامكانها كما تشعر بالحمى الاولى وإملاك الفكر المتكبر الذى يريد أن يعطيها معنى، أنها رواية تعبيرية ورمزية بكل معنى الكلمة- ذلك أنها تشابه فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى، بين العينية والتمثيل، فلبست الرواية هى الحياة المألوفة ولا المثال بل علاقتهما التى لاتنى تتمحص.

ولقد كانت روايته الأولى الفذة (أيام الانسان السبعة) بداية الثورة الجديدة للرواية عند جيل الستينات فى تحطيم أقانيم الشكل الروائى التقليدى فى الغرام بالوصف ورسم الشخصيات والأنماط، والوحدات الثلاث حيث البداية والعقدة والنهاية، لقد تخلصت من الرواية الواقعية المستوفية الشروط، وقدمت الواقع فى حضور وركزت عدستها التحليلية على اللحظة الانية وفجرت تناقضات الواقع للكشف عن المستقبل،

إنها تصوير وتحسيد ورسم لطقوس الأيام السبعة للاستعداد للاحتفالية الشعبية التى تقام لمولد سيدى الشيخ السيد البدوى قطب طنطا، وهى تستعير مادتها من أهانيج واوارد وأذ كاد طرق الصوفية، وهى تقدم عالم الفلاحين البسطاء فى ريف طنطا وهم يتحدثون عن الطهر والنقاء والبراعة فى سيرة صاحب الطريق السيد البدوى.

ويقدم هذا العالم من خلال رؤية وعقل ووجدان الطفل (عبد العزيز) طفل القرية المصرية ،

والزمن فيها يدور خلال سبعة أيام هي رمز لأيام خلق العالم، انها توحد بين المؤلف والعادى والأبدى، والزمن فيها هو زمن الرجوع والاحلام والرؤى المختلفة فى عالم ليسمو عن وضاعة ودناءة الواقع المحدود.

والموت محور أساسى فى أعمال عبد الحكيم قاسم، الموت كعيث، كقدر محتوم .. كمقابل للحياة، نجده فى قصته (الموت والحياة) وتبدأ على لسان الراوية (الملجأ القديم.. الى هنا كنت أهرب من وئدة الظهيرة فى الخارج من الرعب الكامن فى العلاقة بين شمس الظهر والأشياء.. علاقة صامتة مفعمة بهزيم مزلول. كنت حينذاك طفلاً، ولقد كبرت، لكن الرعب مازال كامناً فى مخ عظامى أتراه تسلسل الى من صمت الظهر أم من صمت الليل أم من صمت الظواهر اذا نزل الموت يمشى يبهص خطواته على حطب عرائش الدور عابراً الى البيت المعلوم، خفياً عن الدنيا برنجف به قلب الدنيا، يلجئ رؤس الكلاب الى وسائد سواعدها مرغمة تعول احوالا ذليلاً). وفى روايته الاخيرة (طرف من خبر الاخرة) يقلب (الحفيد) البصر بين العزبة (هنا دار الذين ماتو وهناك دار الذين لم يموتوا بعد ومن البيوت هناك تصنع القيود هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر مصنوع من نشيج تلك الوحشة الضارية اطنابها فى عقول الأحياء)

وكل ذلك فى لغة مكشوفة محملة بالصورة والرمز، لغة تنحت من التراكم الحضارى والميثولوجى لوجدان القرية المصرية تحتوى فى لمحة واحدة ارقى ما فى الفصحى والعامية المصرية من تعبير غنائى ذى إيقاع موسيقى حزين يضافى على الوجود والأشياء حياة وحسا وشاعرية ومعنى ، وهى فى النهاية مفردات جمالية لرؤية صوفية ووثنية فى نفس الوقت

الرحمة لعبد الحكيم قاسم.. فقد بدأ جيلنا يتساقط من قسوة هموم ماعشناه من قلق واحباط وانهار لاحلامنا التى هى احلام شعبنا.

عرفان

عبد الحكيم قاسم

طرقاا على أبواب الشيو عيين

والصوفيين ومجلس الشعب!

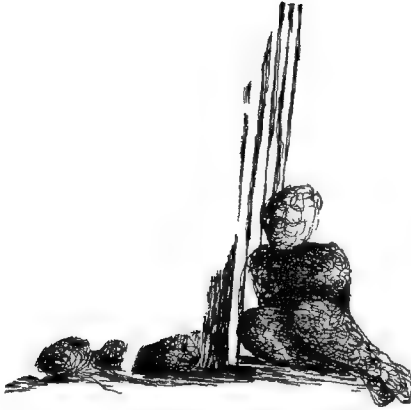
أحمد اسماعيل

مات عبد الحكيم قاسم الكاتب والقصاص والروائي بعد أن أضنا البحث عن اليقين: فى الشيو عية والاسلام والصوفية والكتب الصفراء وأناشيد «الموالد»!

مات عبد الحكيم بعد أن نهشت أعماقه «الظنون» فلم يعثر على ملامحة فى قريته أو فى السجن أو فى المانيا الغربية أو فى سرير الأبيض!

فى شبابه اعتنق الشيو عية، وعرف منظماتها السرية، وذاق مرارة السجن وهو ان الحبس الانفرادى.

وفى تلك الفترة البائعة من حياته كتب رائعته الأولى «أيام الانسان السبعة» - حول ظاهرة مولد السيد الهدوى بطنطا، وانقسم النقاد الى فريقين : الأول يرى أن الرواية محاولة واقعية جريئة لاقتحام ظاهرة اجتماعية ودينية مسيطرة فقد أراد الكاتب أن ينفذ لاعماق الظاهرة ويتعرف على قوانيتها النفسية والبيئية، ومن ثم فهى رواية «واقعية» فذة أما الفريق الآخر فقد رأى فى الرواية «عملا رجعيا» لأنه يجد أكثر الظواهر الاجتماعية تخلفا، «فالمولد» طقس شعبى ينتمى للشعوذة والدجل والجهل - ومن ثم فالرواية تفتقر الى «النظرة العلمية» فى اختبار الواقع وملاسته.



وكان عبد الحكيم قاسم يرى أن روايته لاتعامل مع «طقس شعبي» أو «ظاهرة»- فالمولد ليس «سوقا» يتجمع فيه الناس- بل «حياة» كاملة فيها قيم وأعراف ودساتير غير مكتوبة، وضحايا!

واستمر عبد الحكيم يكتب- فاصدر روايته الثانية «محاولة للخروج» يكشف من خلالها طبيعة الصراع الحضارى بين الشرق والغرب فى النظرة الى المرأة.

كان عبد الحكيم فى هذه السنوات لايزال يساريا- الا أنه ظل يتعذب فى أعماقه، ويحاول أن يقبض على مفاتيح واضحة للواقع المضطرب من حوله

ونجحت المحاولة الثانية، وكتب روايته القصيرة القذة «المهدى»- يروى فيها قصة ذلك الرجل المسيحي الضئيل الذى نزل الى قرية مصرية تسيطر عليها جماعة الاخوان المسلمين- فاستقبلوه بالترحاب والكرم الزائد وراحوا يدعونه الى دخول الاسلام- والرجل المسيحي فى حيرة من هذا

الكرم الا انه خائف منهم وحيد بينهم- والجماعة لا تكف عن محاصرته، ويستسلم الرجل لدعوتهم، وتبتهج القرية بدخول المسيحي الوافد فى حظيرة الاسلام.. وعند باب المسجد يسقط المسيحي الخائف ميتا قبل اعلان اسلامه رسميا!

لقد أراد عبد الحكيم أن يكشف عن أساليب الاحتواء حتى لو اتخذت أشكال الكرم والترحاب- فالكرم المبالغ فيه صورة من صور القهر، ووسيلة ماهرة لاقتحام الناس والعصف بهم.

ومرة ثانية يتعرض عبد الحكيم لحملة نقد عاتية بعد نشر هذا العمل فى بيروت، ويفشل فى نشرها فى مصر الا بعد ذلك بعشر سنوات!

وفى أوائل السبعينات سافر عبد الحكيم واسرته الى المانيا الغربية ولبمضى بها عشر سنوات كاملة.

وهناك يصطدم بالشخصية الالمانية ومدى عنصريتها واستعلايتها- فتتهز ثقته بالأفكار الأمية التى آمن بها فى صدر شبابه، ويرتد الى أعماقة باحثا عن نفسه وهويته وخصوصيته، ويسقط فى صراع مرير بين مشاهداته ويقينه!

ويظل مزمعا لا يعرف من هو.. هل هو اشتراكي مؤمن بالأفكار التقدمية.. أم مصرى له حضارة متميزة أكثر تفوقا من حضارة هؤلاء الألمان المتعصبين أم عربى مسلم له حضارة اسلامية عمرها أربعة عشر قرنا؟!

وتتكاثر الأسئلة، ويستبد به الأرق والحيرة والألم فيعود الى مصر مهزوما كسير القلب- ولم يقدم أطروحته للدكتوراه فى الجامعة الالمانية- فالمأساة بدت اكبر من الدكتوراه وغيرها من درجات التحقق، المأساة من هو عبد الحكيم قاسم؟

ويغوص فى كتب التراث ، ويدمن قراءة القرآن، ويستدعى لغة عربية فى كتابة القصة- لغة تراثية موهلة فى القدم- ويكتب «الظنون والرؤى» أشبه بأشارات الصوفيين وتجلياتهم.

وفى تلك الأثناء يعلن عبد الحكيم أنه كاتب عربى مسلم وأن الاسلام هو هويته وعقيدته، ويفرط فى الهجوم على الأفكار الأخرى، ويشن حربا على كل ما آمن به فى شبابه ، ويحاول أن يثأر من معارضة القديمة، وأبناء جيله من المبدعين فيقيم لهم «مؤتمرا عشرينيا» من خلال زاوية الاسبوعية بجريدة الشعب، ويغل بجنتهم مثلما فعل بيحى الطاهر عبد الله وأمل دنقل وغيرها حتى الأحياء- بمن أبناء جيله لم يسلموا من نقده اللاذع، وكرايبيجه النارية!

ويستمر عبد الحكيم فى رحلته الموجهة للبحث عن يقين فى نفس. عام ١٩٨٧- يقرر ترشيح

نفسه فى انتخابات مجلس الشعب عن دائرة السنطة على قوائم حزب التجمع ويرفع شعارات ثائرة، وينزل الى قريته البندرة طالبا العون والمساعدة حتى يمثلهم فى البرلمان..

وهناك تحبى الصلحة مروعة ودامية!
فالناس لا يعرفون عبد الحكيم قاسم، والانتخابات ليست قرارا أو شعارا حتى ولو كان صادقا!
انها حسابات اخرى، ومصالح مختلفة، وجماعات ضغط ومناورات، والاعيب يجهلها عبد
الحكيم الذى راح يصارع طواحين الهواء فى واحدة من أعتى القلاع الانتخابية: محافظة الغربية!

ويسقط عبد الحكيم.. ويصاب بجلطة فى المخ ويقترب من الموت الا انه يظل متمردا على
المرض- حتى لو أفقده الشلل حركته واتزانته ويتمثل للشقاء اكثر من مرة- يعود خلالها الى
معاركة التى لا تهدأ مع الفكر والأدب وأبناء جيله الذين ظل يلعنهم فى كتابا نهارا ويسهر معهم

كان يشتمهم ويبكي على صدورهم.. فالخيرة تفتك بعقله، والشك يقتال روحه وضميره..
ويتعب الجسد، ويستقر- لآخر مرة- فى سرير يارد بالمستشفى العسكرى بالمعادي!

وفى صباح حزين.. جاء صوت الأديب الكاتب ابراهيم منصور- عبر الهاتف- باكييا معلنا
رحيل عبد الحكيم قاسم معلنا نهاية الرحلة الفاجعة.. لعله الآن مستسلم لاكتشافه الجديد، وربما
عشر على الضائع.. (فوداعا يا حكييم).. وداعا أيتها الروح المعذبة والجسد المشغل!

تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان حول:

حرية الرأي والتعبير في مصر

سماحة القبضة الحريية

تحرير أدب ونقد

أصدرت « المنظمة المصرية لحقوق الإنسان » - في يونيو ١٩٩٠ - تقريراً خاصاً حول « حرية الرأي والتعبير في مصر ». ونظراً لأهمية التقرير وخطورته، فإننا نقدم هنا تلخيصاً مركزاً لأهم ما جاء فيه.

لجويم الإيلاء:

يبدأ التقرير بإطار قانوني يوضح فيه أن الدستور المصري ينص على كفالة حرية التعبير والرأي والنشر والبحث العلمي والإبداع الأدبي والفني والثقافي، ويحظر الرقابة على الصحف.

لكن هذه المواد - مثلها في ذلك مثل عدد كبير من مواد الدستور الصادر عام ١٩٧١ - تحيل الأمر إلى القانون، فيتحول عدد من أهم نصوص الدستور إلى مواد بلاغية، حيث قام مشرع القانون بتقنين تقييد حريات الرأي والتعبير وإبتكر من الوسائل والإجراءات ما يجعل من الرقابة على الصحف أمراً راسخاً دون حاجة إلى استمرار الاستعانة برقيب أو إلى قانون الطوارئ. هذا القانون الذي يسرى في مصر منذ ٥ يونيو ١٩٦٧، أي منذ ٢٣ عاماً، ولم يرفع إلا لمدة ١٨

ويمنح قانون الطوارئ للدولة سلطات واسعة تحت شعار المحافظة على الأمن والنظام العام، ويجيز مراقبة الصحف والنشرات والمطبوعات قبل نشرها، وضبطها ومصادرتها وتعطيلها، وأغلاق اماكن طباعتها، كما يفرض قيودا على حرية الاجتماع والانتقال والاقامة ويجيز القبض على الاشخاص لمجرد الاشتباه فيهم، وتفتيش منازلهم، ويمنح رئيس الجمهورية سلطة إصدار أوامر لها قوة القانون، وتشكيل محاكم استثنائية طبقا للطوارئ، كمحاكم أمن الدولة العليا (طوارئ)، والمحاكم العسكرية التي يحاكم أمامها مدنيون، ولايجوز الطعن في أحكامها، وتخضع فقط للتصديق من رئيس الجمهورية بالقبول أو الرفض ولايجوز إعادة النظر فيها أمام محكمة النقض.

ويؤكد التقرير أن قانون العقوبات في مصر يفرد بابا خاصا لجرائم الصحافة يضم ٣١ مادة تعتبر في جوهرها إرهابا معنويا لكل من يتصدى للعمل بالصحافة والاشتغال بالرأى. وأن قانون العقوبات يجرم الآراء التي يمكن أن توصف بأنها تشكل تحريضا على كراهية نظام الحكم أو إهانة السلطات أو الجيش أو البرلمان أو تشكل دعاية مثيرة للرأى العام، وأيما كانت الوسيلة المستخدمة في ذلك (الكتابة، الصور، الرسوم، الفناء، الصياح، الإيماء)

العيب = السمعة

ويعيد التقرير رصد سلسلة القوانين الاستثنائية التي صدرت خلال السبعينات وأوائل الثمانينات، والتي سميت «القوانين سيئة السمعة» وأهمها: قانون حماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى (١٩٧٨) - قانون حماية القيم من العيب (١٩٨٠)، قانون محاكم أمن الدولة (١٩٨٠) - قانون سلطة الصحافة (١٩٨٠) - قانون الأحزاب السياسية (١٩٧٧).

(ويلاحظ أن هذه الترسنة المتراصة من القوانين الجائرة بدأت بعد انتفاضة يناير الشعبية ضد نظام السادات في أوائل ١٩٧٧، وترافقت بعد ذلك مع زيارة السادات للقدس المحتلة في أواخر العام ١٩٧٧، واتفاقيات كامب ديفيد ١٩٧٨، ومعاهدة الصلح بين السادات واسرائيل ١٩٧٩).

ويشير التقرير الى أن هذه القوانين سيئة السمعة قد أضافت أشكالا جديدة لمساءلة الصحفيين ورجال الفكر وكتاب الرأى، الى جانب المساءلة الجنائية التي قننها قانون العقوبات، والمساءلة التأديبية التي منها قانون نقابة الصحفيين، وابتكرت «المساءلة السياسية» أمام المدعى الاشتراكي (لاحظ الصفة الاشتراكية للمدعى)، الذى يرشحه رئيس الجمهورية، ويحق له مصادرة الأموال والممتلكات، والتحفظ على الأشخاص، واستبعادهم من قوائم الترشيح لانتخابات النقابات والمؤسسات الصحفية. وابتكرت أشكالا جديدة من القضاء الاستثنائى لمحاكمة أصحاب الرأى، وهى محاكم أمن الدولة العليا، والتي يمكن لرئيس الجمهورية أن يضم إليها عسكريين، ومحاكم



القيم التي يقوم بتشكيلها وزير العدل مناصفة بين القضاء وغير القضاء، وهي محاكم ذات طابع سياسى، وتستند الى الشبهات، والى قوانين استثنائية منافية للدستور ومبادئ حقوق الانسان.

سماحة النظام لها حدود:

على أن التقرير يشير- بموضوعية عالية- الى أن الاقتراب من الواقع والنفاذ الى ما وراء هذه التشريعات يكشف عن أن هذه القوانين تلعب دورا إرهابيا لمحاصرة الفكر النقدي فى حدود معينة أكثر منها أداة تسعى لاستخدام القضاء لعقاب رجال الفكر والرأى بالاستناد الى قوانين تقليدية استثنائية. فمصر- كما يقول التقرير- رغم هذه المجموعة من القوانين التقليدية والاستثنائية، تعتبر على صعيد ممارسة حرية التعبير والرأى، فى وضع نسبى أفضل مقارنة بأغلبية دول العالم الثالث، وخاصة فى الثمانينات، حيث تتمتع صحافتها بحرية نسبية أفضل، مقارنة بالعقود السابقة.

«ولكن فى المناسبات التى ترتفع فيها حرارة النقد السياسى الموجه ضد سلطات الدولة يجرى التلويح بأن «سماحة النظام» وأريحيته هى فقط التى تسمح للمعارضين بأن ينتقدوا بهذا القدر من «الحرية»، وأن هذه السماحة يمكن أن تكف فى أى لحظة لتتخذ اجراءات استثنائية بحق رجال الفكر والصحافة والسياسة، استنادا الى هذه المجموعة من القوانين».

وبعد التقرير الحالات التي تم فيها التحقيق مع الكتاب والصحفيين بسبب اختلافهما مع الدولة: حسين عبد الرازق (الأهالي) وعبد العظيم مناف (صوت العرب) لثقلهما الملك فهد عاهل السعودية. ومصادرة «صوت العرب» نهائيا ١٩٨٨. التحقيق مع حسين عبد الرازق (رئيس تحرير اليسار) وفريدة النقاش (رئيس تحرير أدب ونقد) بدعوى قيام الأخيرة بكتابة مقال في «اليسار» يعيب في حق علي عبد الله صالح رئيس اليمن.

وبالإضافة الى التهديد بتطبيق القانون والكف عن الساحة الديمقراطية الممنوحة، فهناك كذلك التهديد بإصدار قوانين أكثر تقييدا للحريات (كأن الرقابة السابقة غير كافية). مثال ذلك قانون تشديد العقوبة على الصحفيين، حين أعد بعض نواب الحزب الوطني الحاكم في مجلس الشعب، عام ١٩٨٨، مشروع قانون ينص على حتمية الحبس الوجوبى للقاضى مفتوحا ليختار بين الغرامة أو الحبس لمدة تصل الى عامين. وقد أنشلت مقاومة الصحفيين مشروع القانون فى مهدها

الرقابة الخفية

قدم تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان استعراضا للصحف المصرية بعامة، حكومية وحزبية، مشيرا الى أن الحصار الخافت المضروب حول حق إصدار الصحف قد أدى الى بروز ظواهر جديدة منذ النصف الثانى من السبعينات، كان من أهمها: مبادرة جماعات الأدباء والفنانين والشعراء من الشباب بإصدار مجلات ذات طابع غير دورى (يقدر عددها بنحو ٣٥ مطبوعة)، هروبا من قانون الصحافة الذى يتعرض للصحف والمجلات الدورية، ولكن سرعان ما أصدر المجلس الأعلى للصحافة قرارا فى ١٩٨٧ يحظر إصدار المطبوعات غير الدورية، بدون ترخيص منه.

ويتحدث التقرير بتفصيل، عن المجلس الأعلى للصحافة (التابع لمجلس الشورى) وطرق رقبته المتعددة على الصحف. ويشير الى أن مجالس الصحافة فى العالم (أكثر من ٥٠ مجلسا للصحافة) غير تابعة للحكومات، الا فى مصر وباكستان، حيث تنفردان بمجالس للصحافة تسيطر عليها الحكومة فى البلدين.

ويذكر التقرير أنه من خلال استئثار مجلس الشورى بتعيين رؤساء التحرير الذين يتمتعون بثقة قيادة الحزب الحاكم، يمكن التحكم بشكل يومي فى التوجيه العام للصحف «القومية»، وإن كان من الملاحظ أن مقالات كبار الكتاب، وخاصة الأعمدة الثابتة، لم تعد تراقب- إلا فيما ندر- منذ بداية الثمانينات.

ولفت التقرير الانتباه الى مسألة نراها واضحة تماما هذه الأيام، وهى أن الصحف «القومية»

تهتم بالأثباء الخاصة بانتهاكات حقوق الانسان فى مختلف بلاد العالم، ولكن بطريقة انتقائية وتتجاهلها فى حالة حدوثها فى مصر أو الدول العربية وثيقة الصلة بها وأحيانا تقوم بإضفاء المشروعية عليها. (وخير مثال على ذلك، تجاهل الصحف القومية لنشرات حقوق الانسان التى صدرت بخصوص الوضع السياسى فى العراق، قبل الشقاق الأخير بسبب أزمة غزو الكويت، بينما صارت هذه الصحف تحرص على نشر هذه النشرات الحقوقية- بعد الأزمة- وإظهار كبت حرية الفكر والاعتقاد فى العراق!!)

والى جانب الدور الحاكم لرؤساء التحرير كرقابة ذاتية، هناك أيضا «مكتب الصحافة»، وهو جهاز خاص داخل وزارة الاعلام على صلة يومية بالصحف «القومية»، ويصدر لها التوجيهات ذات الطابع الارشادى فيما يتعلق بالمادة الخبرية اليومية على صعيد النشر أو المنع.

وفىما يتصل باهتمام الصحف المصرية بقضايا انتهاكات حقوق الانسان، فان التقرير يبرز أن معالجة ومستوى اهتمام صحيفتى «الوقد» و«الأهالى» بقضايا انتهاكات الحرية، أكثر ثباتا واستقرارا ووضوحا، بينما تهتم صحف التيار الاسلامى بقضايا حقوق الانسان ولكن من منظور دينى «فتسكت عن الانتهاكات التى تحدث فى الدول التى تحكمها حكومات دينية، وعن الأعمال الالهابية التى ترتكبها بعض جماعات الاسلام السياسى، وتتذكر مبادئ حقوق الانسان حينما يطول الانتهاك أنصار التيار الاسلامى أو الأقليات الاسلامية فى الدول الأخرى».

وحول «حظر النشر» الذى تقرره الدولة فى بعض القضايا الحساسة، يورد التقرير، أن السلطة قد توسعت فى السنوات الأخيرة فى استخدام قرارات حظر النشر بمقتضى سلطات النائب العام، حتى أصبحت بمعدل قرار بالحظر كل شهر، وتتصل معظمها بقضايا كبرى تهم المجتمع مثل قرد قوات الأمن المركزى، أو الاغتيالات السياسية، أو قضية «ثورة مصر»، وكثير من قضايا الفساد التى تمس عددا من رموز الدولة وكبار المسؤولين

مصادر الكتب:

الطرفان الرئيسيان المخولان برقابة المطبوعات هما مجلس الوزراء ووزارة الداخلية، وينفرد مجمع البحوث الاسلامية برقابة كتب القرآن والسنة. على أن التقرير يورد أن السنوات الأخيرة قد «شهدت توسعا كبيرا فى دور الازهر، فى هذا المجال، كما شهدت دور جماعات التيار الاسلامى فى ممارسة ضغوط شديدة من خلال كتابها ومنابرها المتعددة على كل من الازهر والسلطات. (فى السنوات الأخيرة، صادر الازهر: مقدمة فى فقه اللغة العربية لوليس عوض، سوسيولوجيا الفكر الاسلامى لمحمود اسماعيل، ووقت محاكمة د. حامد أبو أحمد بسبب ترجمته لرواية «من قتل مولير» وعلاء حامد لتأليفه رواية «مسافة فى عقل رجل»

وأبرز مثالاً على ضغط كتاب التيار الدينى المتشدد على الأزهر والسلطات، هو نجاح هذا التيار فى وقف قرار السلطات برفع الحظر عن رواية «أولاد حارتنا» للأديب نجيب محفوظ، الفائز بجائزة نوبل، والمحظور نشرها منذ ٣١ عاماً.

ويذكر التقرير أنه خلال ١٩٨٩ صودر من معرض القاهرة الدولى للكتاب، كتاب «الانتخابات الطلابية فى الجامعات المصرية» وتراجعت إحدى دور النشر تحت الضغط عن نشر كتابات «الحجاب» وهو كتاب يكشف أسرار العلاقة بين المخابرات المركزية الأمريكية والمسئولين السياسيين فى العالم العربى.

وخلال عامى ١٩٨٨-١٩٨٩-١٩٩٠ تمت مصادرة الكتب التالية (والتحقيق مع بعض مؤلفيها): الجمهورية بين السلطنة والقبيلة فى اليمن الشمالى- الاسلام والقرن الهجرى الخامس عشر- مواجهة الفكر المتطرف فى الاسلام- قضية الحكم بما أنزل الله- فتنه العصر الحديث- أبو هريرة- المسلمون العلويون فى مواجهة التجنى- رسائل جهيمان العتيبى- غريب فى وادى الملوك.

قوة قتل ثلاثية:

العمل المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى، يخضع للرقابة ثلاث مرات. الأولى عليه ككتاب (إذا كان العمل مأخوذاً من عمل أدبى مطبوع)، والثانية عليه كسيناريو على الورق قبل تحقيقه الانتاجى، والثالثة عليه كعمل منتج نهائى: فيلم أو مسرحية أو مسلسل.

ويورد تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الشواهد العديدة على ذلك (مثل موافقة الرقابة على نص «علينا السلام» لنهيل بدران، ويعد عامين ونصف من الاعداد المسرحى رفضت الرقابة عرضها على الجمهور «بسبب تعرضها بالنقد لاتفاقيات كامب ديفيد المبرمة بين مصر واسرائيل قبل ذلك بأكثر من عشر سنوات».

سياسة الرقابة واضحة فى ذلك، حدها حمدي سرور مدير الرقابة على المصنفات الفنية بقوله: يجب على الفن ألا يصطدم بالمصالح العليا للدولة أو انجازاتها السياسية وخاصة فى مجال وحدة الصف العربى» وأن على الفنان «عندما ينتج عملاً فنياً، أن يراعى الاتجاهات السياسية للدولة»^{١١}

وبوضوح جازم، يؤكد التقرير على أنه رغم التعددية الحزبية التى بدأت فى مصر منذ منتصف السبعينات، فإن هذه التعددية لم تنعكس بأى صورة على الاذاعة والتليفزيون «وهناك قائمة متعددة بالكتاب والفكرين السياسيين من شتى الاتجاهات، غير المسموح باستضافتهم فى برامج الاذاعة والتليفزيون، الا فى المناسبات، ولمجرد الظهور الرمزي لدقائق معدودة».

توصية بالحرية:

قرب خاتمة، يقدم التقرير عددا كبيرا من التوصيات التى بناها على كل ماتقدم. وأهم هذه التوصيات:

إطلاق حرية إصدار الصحف- إطلاق حرية تداول المعلومات، إلغاء كافة صور الرقابة على النشر وتداول المطبوعات والابداع الفكرى والفنى، ورفع الحظر عن عدد من المطبوعات، على رأسها رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ- مقرطة أجهزة الاعلام (جعلها ديمقراطية) المملوكة للدولة من إذاعة وتليفزيون، إنها حالة الطوارئ- إسقاط مبدأ «الجريمة السياسية» وإلغاء المواد التى قتنت هذا المبدأ وجرمت حرية الفكر والعقيدة إلغاء كافة القوانين المقيدة للحريات- عدم جواز التحقيق مع المتهمين فى قضايا الفكر والرأى، الا بمعرفة قاض من قضاء التحقيق.

فى نهاية التقرير، تقدم المنظمة المصرية لحقوق الانسان «ملحقا» اضافيا يعرض لحالات الصحفيين والكتاب الذين تعرضوا لاعتداءات متنوعة خلال أعوام ٨٨-١٩٩٠

حالات التوقيف فى المطار، والمنع من السفر، ومداومة المآزلة ومصادرة أوراق الصحفيين، والمنع من متابعة الأحداث، والاعتداءات فى مواقع الأحداث والاحتجاز فى السجون، والتعذيب فى السجون، السجن بمقتضى محكمة الطوارئ. وكل هذه الحالات واردة فى التقرير باسماء أصحابها الذين وقع عليهم الاعتداء، وتفاصيل الواقعة، وتاريخها، بصورة دقيقة موثقة.

وسجل التقرير فى عرضه لواقعة اعتقال مثقفين وكتاب بمقتضى قانون الطوارئ، ما قالتها المحكمة فى حيثيات الافراج عنهم بعد شهور من الاعتقال، فى أبريل ١٩٩٠:

«إن حرية الرأى من أهم حقوق الانسان، وأول حقوق المواطن التى لايجوز تأميمها أو الحجر عليها، طالما لم يقرن بها استعمال العنف، أو لم يتصل بها الدعوة الى الارهاب».



نصوص

قصص

الازهار تغير الوانها	عبد الحميد السيموني
كنز الدخان	فخري لبيب
برتقال	أيمن السموري

١٠

شعر

الوقف بين يدي الاتما	ابراهيم الجلاصي
الرؤيا	صلاح والي
من صدف القوقد	أحمد عبد الحفيظ شحاته
اسكندرية	محمود الحلواني
فتافيت رغيف ميت	مسعود شومان

الزهور تغير ألونها

عبد الحميد البسيوني

هى منطقة أحراش، أشجار غاب كثيفة وأزهار برية بيضاء طالعة تتخللها برك صغيرة آسنة، ونخيل، والنوارس تهجم بكتلتها البيضاء على مياه البرك الصغيرة الآسنة ثم تتجه صوب القناة، المياه المنسابة والسفن التى تعبر، وهم يتطلعون، يعدون شباكهم للصيد ويثرثرون، وفى الغبشة وحيث تختبئ الشمس فى خبث مثل امرأة محجبة تكون البرودة نافذة فيهرعون الى عشة «الديبكي» التى صنعها من جذوع النخيل وشجيرات الغاب ومن الزهور البرية البيضاء الطالعة، جنب الطريق الأسود الأسفلتى الموازى للقناة، حين تبدد الجمرات الملتهية وبخار الشاى من البراد الأصفر الصدى وجع الهرودة من أجسادهم العارية، بالسروال الأبيض الطويل، وبالحلم الأبيض الطويل المكنون ببطن المياه المنسابة والسفن التى تعبر، يكونون فى حضرتة هو، وهو «محمد الديبكي» لم يكن صيادا مثلهم، لكنه كان جنديا إخرقت شظية دماغه ذات حرب فصارت الكلمات لاتخرج من فمه سليمة وصار جنديا قديما لفظته قرية القرية فبنى عشته وبنى حلما، لكنه كان يحب الماء ويحب الصيادين ويصنع لهم الشاى والترنيمة مقابل السمك الذى يخرج من الماء والكلمة التى تخرج من القلب، كانوا- وبعد أن ينصبوا شباكهم كل فجر- يأتون الى العشة فينشط «الديبكي» ويضع البراد الأصفر فوق النار ويفسل الأكواب فى صمت، لكنهم يناغشونه، يتندرون فى حب على كلماته التى تخرج بصعوبة، يتندرون وهم يقهقهون ويشربون الشاى الذى يكون قد صبه لهم وهو يتصنع الغضب، ثم يسألونه عن النساء اللاتى عرفهن، وعندما يتحدثون عن النساء يبدأ هو فى الانفعال والتأتأة، كانوا يدركون بأن «الديبكي» شأته شأن المعوقين فى

قراهم البعيدة يتمتع بفحولة غير عادية، ويتسائلون في خبث كيف يشيع هذه الفحولة وهو الكامن في عشته المعزولة تلك؟! لكنهم كانوا أحيوه بشكل خاص فهو العالم بأسرار الماء وما يحدث بالقناة في الليل والنهار، وكان هو أول من لاحظ أن السفن التي تعبر قد تغير شكلها، لم تعد سفن بضائع، فهاجمته كوابيس الحروب القديمة وعجز لسانه- المريض- عن التفوه بالكلمات التي كان يرغب في قولها، لكنه أضمر في نفسه أمراً، وهم أيضاً أخذوا يتطلعون إلى السفن التي تحمل طائرات والتي تعبر أمامهم، أخذوا يتطلعون ثم يطوحون بأيديهم، ولا يتكلمون . حتى أنهم قد رأوا تلك السفينة الكبيرة جذا الحاملة للذبابات والجنود، لكنهم ظلوا صامتين أيضاً، يطوحون بأيديهم ثم يصمتون، حينئذ باغت «الديبكي» الجميع وتأتأ: أنى نازل. كان- وفي حركة مباغتة أيضاً- قد خلع جليبا به القديم المتبل ورماه في ركن العشة، وهو الآن عار تماماً بجسده الأسمر- الذي كرمشه البرد المفاجئ- وهم يتطلعون، كان عليه أن يعبر الطريق الأسفلتي فقط ويتقن في الماء وكان يتهته: أنى نازل.. وهم لا يفهمون، بالضبط لم يفهم أحد منهم ما عن «الديبكي» حين رأى السفينة الكبيرة جذا قادمة عن بعد متجهة صوب الخليج، كانت تنهادى في بطى، بمقدمتها الضخمة وجسدها المذهل قافلة عين الشمس التي كشفت الحجاب الآن لكنها مختبئة خلف جسد السفينة، كان يرفرف عليها علمان، يخطبها الهواء فيتطوحان بألوانهما العديدة الزاهية، وكانت الذبابات ترقد بداخلها ككائنات حية، متحفزة، والجنود، المنتشرون حول مقدمة الذبابات وخلف سور السفينة، يحملون رشاشاتهم ويصون ناحية الطريق، ويبتسمون، يلوحون بأيديهم التي لا تحمل الرشاشات، كانوا يبدون- عن بعد- ككائنات ضئيلة قادمة من بعيد توارى رعبها بالتلويح والابتسام، وكانت السيارات «المسيدس» الأنيقة والتي عادة ما تمر فوق الأسفلت بسرعة جنونية قاصدة بلاجات «فايد» قد هدأت من سرعتها الآن، ثم توقفت، وركنت إلى يمين الطريق، ونزل أصحابها وكونوا صفاً فوق الأسفلت، بعضهم يرتدى مايوهات البحر ويسكون بمضارب التنس وهم ينظرون ناحية الجنود ويلوحون، ويبتسمون أيضاً، كانت سيارات كثيرة قد توقفت.. وعلى طول الطريق تكونت مجموعات من الرجال والنساء اللأئي يسكن أطفالهن بيد ويلوحن بالأخرى ناحية السفينة، وعندما إخرق «الديبكي» الجمع بجسده العاري- والذي لم يعد مكرمشاً الآن بل منتصباً- صرخت النساء وهن يبجلقن غير مصدقات، وبعد الاندهاشة الاولى للرجال حاولوا الامساك به لكنه كان قد قفز الى الماء، وأخذ يسبح كسمكة ناحية مقدمة السفينة التي كانت قد صارت مجاذة الجمع وبسرعة خاطفة كان كل شيء قد حدث، فيبدو أن الكائنات الآتية من بعيد والتي تدارى رعبها بالتلويح والابتسام قد ظنت أن في الأمر شيئاً خطراً فهدأت في الكف عن التلويح والابتسام وأمسكت بالرشاشات وأخذت الطلقات تندفع دفعة واحدة وبكثرة كحبات مطر ناحية جسد «الديبكي» المتطلق كرمح، ثم بدأت المياه والأشياء في التلون باللون الأحمر، مياه القناة، والطريق الأسفلتي وشجرات الغاب والنخيل وحتى عشة «الديبكي» وكذلك الزهور البرية التي كانت بيضاء والتي كانت طالعة.

كنز الدخان

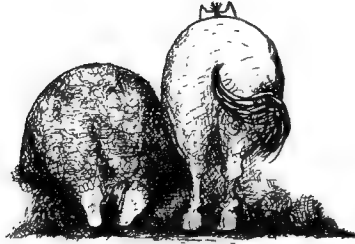
د. فخرى ليب

حياتى كلها ترحال، لا تستقر على حال، من أسوان الى حلوان. ظهري ناء بما يحمل من أثقال، الأموات لا يرحمون الأحياء. ذهب زوج أختى فتعلقت فى رقبتي والأبناء. شبح الأنواء الفاغرة يرعبنى، كالسوط يلهبى، فلا أكاد أنظر خلفى. أجرى، كائنى لن أتوقف أبدا، الجبل لا يختفى أو يثير غربتى، فانا عبادى نشأ قومي بين الجبال والغلال، انحدر البعض نحو الوادى فبحث من أصلابهم. وورثت عنهم، فيما ورثت، كل معارف الأسلاف.

عندما أضرب القاس فى الجبل، أزيح الأتربة والأحجار الميته. كشفا عن الصخر الحى، التحول الى آذان مرهقة، تتلقى صدى الرنين. لا أحب الصوت المكتوم، أحلم بالصوت الأجوف. سرداب فى بطن الأرض. كنز يغتنى الى أبد الأبدى. اشترى البهائم والطين. الأرض تحمل عنى حمولة ظهري. وهى أقوى منى متنا وأقدر. أجلس كالسادة سنى الباقية. فالإنسان بلا «طين» أيامه كالطين.

نحن العمال، جميعا، نرعى هذا الحلم. لاغل الحديث عنه، حتى قواعد قسمة الكنز، أن العثور عليه، اتفقنا عليها. زلع الأرض وكنوز الأقدمين. بطن الأرض ستر وغطاء، وحارس يقود الى السعر

السيارات تنجبه الى الجبل. اقتربنا من موقع العمل، ابطأت السيارات ثم توقفت نزل الجيولوجيون ينقرون الصخر، يقبلونه، يتلوقونه، يتمتعون كلاما لا يفهم، يهزون رؤوسهم.



عيناي على الأرض، تلك عادة ورثتها، هي أمامي كتاب مفتوح، الآثار التي تحملها، انا أعرفها. هي حديث اسمعه، اتلوه في يسر، أحد، دون خطأ، معناه ومقزاه. لفتت أنظاري معالم أقدام لا أدرى لما شدتنى. نحن نملك في أعماقنا مالا يملكه غيرنا. سارت الأقدام حتى سفح الجبل، وأعلى الجبل مغارة. شيء ما يتنفس داخلي، يستيقظ في أعماقي ينتعش، يتجسد أمامي أمرنى رئيس البعثة أن أحضر له عينة حجرية أسرع الى قمة الجبل. قرب المغارة وجدت نفس «الأثر». حدسى صار يقينا. عدت ألثت. نظر الى رئيس البعثة دهشة. قلت فيما يشبه الحوار كنز، هنالك كنز في المغارة. ازدادت دهشته. سألنى مستوحشا. قلت: الكهف، ذاك الكهف هناك، ملئ بالمخدرات. تلاشت كل تعابير وجهه. أمرنا جميعا أن نركب السيارات. غادرنا المكان. أكاد أموت شعا وكندا، تحول الحلم الى كابوس.

وصلنا منطقة العمل. هنالك مقابر مهجورة في حضن الجبل ومن بعيد تراءت قرية صغيرة بلا زراعة هذا الأمر غريبا. شيء ما في غير موضعه. تحت قدمي عبادت تظهر نفس الآثار. تلك التي رأيته قرب الجبل والمغارة. كانت قادمة في القرية الهاجمة. دق الأمل صدرى، صبحت دون أن أدرى، فأفزعت من حولى. انهمك العمال في إعداد واجهة الجبل. تلك فرصة عمرى. إن ضاعت لن تعود طاقة القدر لاتفتح مرتين وهى اليوم على مصراعها. تنبعت «الأثر» كالمعموم نبشت الأرض حيث انتهت. إصطدمت أظافرى بما هو أصلب منها، غرزتها فيه، جذبت لم يكن زلعة. كان لفة، واللفة كبيرة احتضنتها فى لفة. ردمت الهرة. سويت الأرض كما كانت أسرع الى جوف السيارة أصوات معدنية تصلصل. الرعشة تصك بدنى. أمامى إنفتح الكنز: حشيش، أفيون وميزان. كل ذلك الذى نقف عليه كنوز. سأنشئ الأرض كلها.

سأقلب عاليها أسفلها دمست كنزى فى السيارة أسرع خارجها. عينى على «الأثر» نظرت

كان المكان قد إمتلأ بالصبية. من بعيد استيقظت القرية. الرجال والنساء. جميعا. البعض يتقدم فى اصرا. الخطر الواهم يسير فى خطاهم. أسرع الى رئيس البعثة أخبره بماكان، ومايمكن أن يكون. كاد يمسكنى من رقبتي. قالك نفسه. جمعنا عدة العمل لذنا بالسيارات انطلقنا نغادر المكان، فى الوقت الذى بدأ فيه زحف القرية بكاملها نحونا.

قال رئيس البعثة فى حسم: هذا الشئ لايببى فى المعسكر. أحد العمال لم يكن معنا اليوم فى الحقل. كان يعد نفسه للسفر مساء، ففدا تبدأ إجازته. هو يحب السفر بالليل، ليصل قريته مع الفجر، حتى يتسنى الى داره. دمه مهذب لثأر قديم. عرضت الأمر عليه، خاف قلت أنت شريكنا وهذا كنزنا جميعا، وأنت أولنا ومضت عيناه قبل على مضض. احتفظت بالميزان. أوصله السائق حتى المحطة لاحظة حتى ركب القطار.

لم تعد الأمنيات أحلاما. الأرض والأطيان. فأس تزرع وتقلع لصاحبها. دار ملك ودوار. زريبة مواشى. أنعام واغنام وصبية يذهبون الى المدارس. زوجة عليلة تجد الدواء، وأب طالته الأيام، يجد ركنا ترتاح فيه عظامه الواهنة.

عشت أياها محط الأنظار. الجنيع لايدع فرصة تمر دون إظهار أطييب المشاعر. كل حديث يدور لابد وأن يقود الى الكنز وقسمته. الكل يتبارى فى ارضائى ملائى الزهو وشعور بالراحة. رأيت مستقبلى موفور العزة والكرامة.

عاد أحد عمال البعثة من إجازته. هو أيضا من قريتنا. كان يادى الحزن والكآبة. التفقنا حوله صامتين

قال: تأخر. قطار الآخر فوصل فى وضع النهار. مزقه على المحط أصحاب الثأر. كل شئ طار انفض العمال الى خيامهم. اندفعت الى خيمتى، وقد عادت الدنيا ظلاما كما كانت إصطدم قدمى بشئ له صليل. ذلك الميزان اللعين هرسه أخرس صوته. وسقطت حيث كنت.

بوتقال...

أيمن السميرى

(١)

انطلق متقلتا من بين السيارات المحبوسة فى الإشارة.. عبر الكوبرى الطويل محكما يديه على المقود وقدماه تتبادلان الارتفاع والانخفاض مع حركة البدال.. كان الولد الأكبر يجلس على الكرسي الخلفى لآلى ذراعية حول خصر ابيه، بينما الولد الأصغر يستند على الماسورة الأمامية مراقبا- وهو قابض على المقود- إعلانا عاليا تتبدل حروفه الملونة بطريقة عجيبة.. بدأ يبطئ من سرعته عند طوار مضئ.. أمام احد المحلات أنزلهم ثم رفع الدراجة على حاملها المعدنى.. كان يتصنع الجدية وهو يوصى الصغير بالآلى يففل حتى يرجعا.. أمسك بيد الأكبر ودلفا الى شارع جانبي ضيق.. أراح الصغير ظهره على الحائط الموزايكو وجعل يلف اطار الدراجة المرفوع على الحامل لفات سريعة.. مرت مراكب كثيرة فى النيل تنبعث من شرفاتها موسيقى، تعجب لأن احدا سواه من المارة لم يلتفت ناحية المراكب، بعد قليل تحول عنها الى بدلة رياضية يرتديها فتال فى مثل سنه وراء الزجاج ثم عاد يلف الإطار الذى كان قد توقف لفات أسرع وأسرع..

(٢)

كانا يبحثان عن شئ فى ضوء الشارع الكابى.. شرع يشرح له مداخل وأسماء الأزمة فى كل ناحية كى يأتى بمفرده بعد ذلك.. تحت عمود الكهرباء كانت تجلس القرقصاء غارقة فى القبطيل وبجوارها طفل صغير مؤخرته عارية يظهر بكنتى الميزان فيما قطرات بيضاء تتساقط من غسيل

بأحد الشرفات العلوية على البرتقال.. تعرفت عليه بعد أن أيقظها، سألتها عن الصحة وعن حال الحاج الكبير ثم تناولته الكيس وهى تدعو بالهناء والشفاء.. لم ينس أن يعرفها بإبنته وأوصاها ألا تنسى شكله.. أضاء وجه الصغير الواقف على رأس الشارع يلف إطار الدراجة على الحامل كشفت له تكورات الورق فى الكيس البنى الحائل عن سر رائع فصاح فى الزجاج المقابل: برتقال.. برتقال..

(٣)

إجتاز بهم المشاة والأعمدة والبنائيات عاندين.. حكى الصغير عن البدلة الرياضية والتمثال، فقال الأب: (كنت ملاكما أهزم جميع المنافسين).. - صحيح.. ٢١٠٠ - زمان.. تعجبوا فعقب: سأريك الصور عندما تصل.. ضحكوا وهو يستعرض كيف يقود بيد ويمسك الكيس بأخرى مقلدا صوت جدهم المنتظر فى البيت.. كان الهواء البارد يحتويهم جميعا يختلط بين حين وآخر بدفقة عادم ساخن من سيارة تمر كالبرق بجوارهم فيشبهق الصغير وهو يغمض عينيه..

غنى الولد الصغير وهو يهز رأسه فى الجهتين: قطتى صغيره... رأى المراكب لكنها كانت تحتهم هذه المرة.. غنى الأب: حيوا أبو الفصاد.. كانت السيارات مازالت تتتابع تسبقها الخطوط البيضاء فى منتصف الأسفلت.. بقى الولد الأكبر فى الخلف يتابع إنفجار الضوء فى مقدمة كل سيارة تمر..

(٤)

قفزوا فوق بعضهم البعض.. سبقتهم دراجتهم قليلا.. بعد قليل نهضوا يعدلون من ملايسهم.. كان البرتقال موزعا فى كل الاتجاهات الأصلية تمر عليه العجلات السريعة والضوء والخطوط البيضاء.. ضحكوا جميعا فى وقت واحد ولا سبب واضح.. كان يخطط المقود المعرج ويردد: «بسيطة.. بسيطة.. حصل خير..» وكانت حروف الاعلان الملونة أعلى المبنى مازالت تتبدل بطريقة عجيبة

الوقفه بين يدي الأنا

ابراهيم البجلاتي

دخل الراقف كل بيت لما وسعه،
وشرب من كل مشرب لما روى
فأقضى الى وأنا قراره وعندى مرقفه
النغوى

قال لي

ألقت عليك الأغنياتُ سلامها
ورماك طير البحر
بالسّمك الملون
والصدق.

.....

وقال لي

ورأتك امرأة وقالت: هيت لك
دخلت نفسك، واختبأت
من المطر



وقال لى

ظلّ السماء يدقُّ بابك، وانتظرُ

وتركته - كمدا -

يجفُّ

.....

وقال لى

كم كان قلبك يشتهي أن ينعتق

من قشرة متكلسة

وجين رف

قبضته

وعصرته

فنزّ حلم طفولة

ووردة

متيبسة.

وقال لى

البحرُ أزرقُ والافقُ، الحبُّ أخضرُ

والهراءُ العيونِ

المؤمنةُ

.....

وقال لى

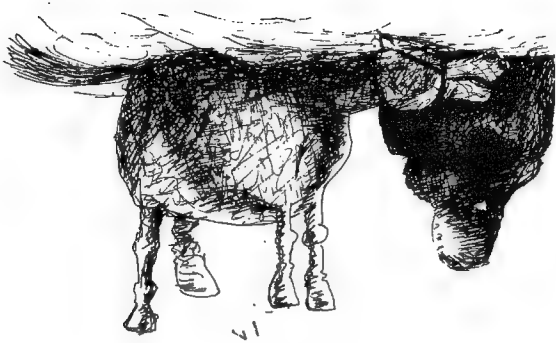
سربحالك وارتميل

مايستجد من اشتعال واشتعل

وجدا... بكلّ الذاهبين الى منازل حبيها

واكتشف حجابك، كي ترى عينيك فى سَفِّ النخيل

كتمرّ تين وحيدتين على طبق... دمعا يؤاخى دمعتين ويستبق



خمرا تقطر خمرها فى الورد

ليلا يـكـاشـف غامضا

مستوحشا، كفراشة تسعى لنار واجدة

(ياسيدة)

مدد، سأتى زاحفا، متعلقا بحديد قبرك، راجيا فك الأحاجى والحجب

مدد، رأيتك بالنام، فقلت عاتينى الكلام على وتد

حين أوسعت المسافة بين قلبى واللغة

حين أوسعت المسافة بين قلبى. واللغة

حين الاماسى طوفت، بالليل

حتى امطرت حزن القرنفل

بالطرق.

الرؤيا

صلاح والى

وجعُ أُنَى
 يحتلُّ روح الأرض، سبى قاطعُ فى المهدي صوت النسغ، صوت الثَّ
 صوت الأسئل
 كم تهربُ الأشجارُ من ذل إلى الأرض ارتباعاً، يستكينُ الصوتُ مُحموساً،
 تطلعُ الأشجارُ رعباً من شقوقِ الذاكرة
 جفت عروق الأرض واللغة استفاقت فى انهيار الموت مهزوما فأضحك طالعة.
 وجعُ همى، يحتلُّ كل الليل من وجعٍ أصاب العين من لهفٍ لأرضٍ عامرة.
 وجعُ أُنَى يتفَضُّ أوجاعاً
 ويبقى العظم مثقوباً بعرش السوس، مسوكاً بصمغ الموت، يدنى للخصير
 الجسم محترقاً بوجه الموت من ألم ألمٍ مبهضرات الذاكرة.
 لغتى ضياع؟ أم ترى لغة الأرض قد أقافت ضائعة.
 وأنا بكهف الليل مدفون ومدهون بزيت النسغ، منسياً حروفاً ساقطات من
 بقايا الأسئل
 مثق من الأعوام أضربُ فى عروق الأرض، أكتبُ عن سلالات وأحى من رميم
 النفى أعرافاً وأجدائاً وأثبتُ فى كتاب الذاكرة.
 قد صار ما دوت من نقشٍ بسفر الخلق مرفوضاً، وكف البطن قحو ما تخط

الذاكرة

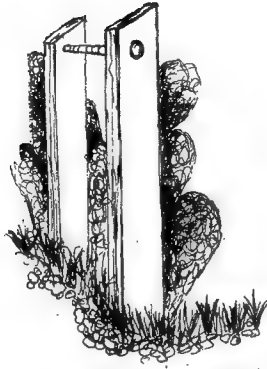
كم صرتُ مسبوقاً بلامِ النفي محجوباً كسلسلة من التاريخ تثبتُ للعبيدِ الحق
فى وطنٍ فتنفى الأسئلة
جَعَلْتُ عَرَقُ اللَّوْنِ فى اللِّغَةِ المَآذِنِ، واستفاقتُ فى انهيارِ الموتِ مهزوماً
وقالتُ لا تَبِخْ
وأنا أقولُ، أَفكُ هذا القانطِ الحجرِ القديمِ واستعينُ وأستعيدُ
بسورةِ التَّكْوِيرِ والوردِ الجليلِ أدلَّةُ
وجعُ ويغرسُ أَصْبَحَ المَوْتِ الجميلِ العمقِ فى رحمِ البداية، يخرجُ الأجدادُ
من ليلِ كُتَيْبِ موغِلٍ.
لغتي أَذُنٌ لا تنتمى للمالكينِ حقيقةً
لغتي أَذُنٌ للمسايلِ
وجعُ يجىءُ فيمسحُ الدنيا من الدنيا وتبقى الأسئلة
لغتي بيانِ ضاعَ من نقشِ قديمِ ضائعٍ
لغتي سديمِ ضائعٍ
وأرى الرطاناتِ البياناتِ الصكوكِ وكلِ أحوالِ الطريقِ السائدةِ .
فنظرتُ من بينِ الأمانى
قلتُ على قد أَرَانِي من ثُقُوبِ الكونِ أمشى فى البلادِ أَقْلِبُ الدنيا
وأحى مزهراتِ الوجدِ، أهرجُ بالأغانيِ والمواويلِ الشجيةِ
ساكباً عرقاً جَمِيلاً فى شقوقِ الأرضِ، مفتوناً بما يتوائبُ
العشاقُ فى زلقِ العيونِ من اللقاءِ وما تهللُ فى العيونِ من الفرحِ
فأتى البدائيونِ يحتلونِ صدرَ الأرضِ، يفترونَ ما بينَ أنسيابِ النسلِ
والعينينِ يفترونَ كلَّ الذاكرةِ
وجعُ جديدٌ سوفَ يأتى من عظامِ الأرضِ
من شجرِ الأمانى
من حبيباتِ بلونِ الطينِ
من خمرِ الهمومِ
يفتشُ التاريخُ، يخرجُ ما تغيَّبَ فى شقوقِ القهرِ،
ينتشلُ الفضاءُ من الفراغِ
ويرجعُ الصوتُ، الكلامُ، الناسُ للدنيا
فتروى الذاكرةُ.

.. من صدف التوقد ..

أحمد عبد الحفيظ شحاته

تنثال بين شراسفِ الوقتِ المفتتِ
 ألفُ بارقة
 وتناهى الأحبياتُ بدارِ هندُ
 فاسكبْ أباريقَ السكونِ
 أكتبْ تراجمَ التذْكرِ
 فى كتابِ الليلِ ... أو ...
 فارسُمُ خرائطَ للصبايةِ واتخذْ
 بشمُوعِ أطيانِ زبرجدٍ خطوها
 شُبوبٍ وعدْ

ما بين عينيها
 برقة جفنها
 تصحو الأغاريدُ الطرية،
 ليشهقُ الوترُ النيبيلُ تذابِ الحزنِ الشتائى،



المرائي نبضُ هزةٍ شادنٍ،
 عصفورُ حلمٍ أخضرُ الشلالِ،
 موسيقى لأصداءِ البكارةِ،
 مخملٌ، فردوسُ نازٍ سابحٌ بوميضٍ ودي
 ما بينَ عينيها
 برقةٌ جفنها
 رقصتُ طيورُ الليلِ، وانتفضَ الأفاحُ
 وقامتِ الصمواتُ، وانبججَ التفتحُ
 عسجدى السحرِ
 تأتلفُ الرغابُ
 الروضُ والعمرُ الرخامى / الحياةُ الموتُ /
 فيه تمهستانُ
 الموجُ والنهرُ المسافرُ / والجموحُ الصفوُ
 مرجُ طالع... بل.. جنتانُ

تستروحُ الذكرى متادحُ موقفى
 فأدورُ
 وجهُ الأرضِ فى وجهى خشاشُ ميتُ

لا يستقر النَّأْيُ بالنَّجْوَى،
فتحملني المواقيتُ القطافُ،
أَسَامُ ما يذرو الأهلَّةُ،
يستبدُّ بي الطوافُ أَرْدُ
يختلجُ الغيابُ مواسمي
فأصيرُ نبضَ قطا يَتِيمُ
والشمسُ بينِ هَوادِجِ الأَمَسِ انخِطافُ
وظللها

لا يستقيم...

يا نبضَ شرنقةِ المدائنِ أنجمي سكرى
وحسنائي جرَّارُ جفونها
موجٌ تحذرُ بالأصابعِ رعداً
ودجى وتذ...

- أطيَّارُ شرايبك غنَّاء -

تحملُ أوطانُ رياحِ أخرى
والأرضُ بها معراجِ مشيتك الأمُ
فافتحِ ميقاتَ البهجة فيه...
وجزّ

إذهب لهندُ

ألفُ بخطوكِ حسنِها المجدولة

من صدفِ التوقُّدِ وابتمدّ

عن كلِّ هَازِجةِ بأعوادِ الفصولِ

أقمِ بمزرعةِ الفصولِ الشَّمْسُ تولدُ من جبينيك زهرةً
والبحرُ

يرسمُ في يديكِ براعةِ الوقتِ الحنونِ

ألحلمُ ذوبُ أرائل... عشُّ انتظارِ

يساقطُ الإذعانُ فيه، تداخلُ الطرقِ المنافى

تمحى العينانِ، تدخُلُ بينِ نبضِ قوافلِ الذكرى

فتبصرُ

ما تقولُ رؤىِ الحصارِ

قمِ وأرحلِ ما بينِ نبضك نبضها المعصومِ

كن ليلكى الخطو،

لا تمشِ بظل...

- جذرانُ الصمت الطالعةُ بوجهي
شفقٌ وهواجسُ
زردٌ يتمددُ فيه قطافُ البحرِ رُجوعُ
أوديةٌ بكماءٍ، ثمر في جوفِ مصائد
جنيَّةٍ
صخرٌ يقذفُ نبضَ الأمواج لحيتانِ الجوعِ
وعصافيرُ البهجة ترسمُها
فوضى سنبلة النارِ
وأدور...
لاهندُ مده خطوى،
ولا.....
جسرُ يرى
.....

اسكندرية

محمود الحلواني

تبقى البيوت/ الرمل

البيوت/ البحر

البيوت/ اليود

زمنى اللى من جبهى

لما اسكندرية تحسز تحت جناحى

تمشى تحت أديمى حرّ الغنا

- انست نارا -

حمره ودوده..

ماهيش حقوده وحسوده..

ولوده..

تشق شق شقيق..

البحر فى جناحى..

البحر فى لسانى..

صحت..

الريحه دى يحتى..

دى ريحتى..
 خشب المراكب والموجه،
 الشمر،
 والريم،
 مشريباتى القديمه،
 الحجير،
 الجمل المشطوف،
 الطير الخافت،
 فضه وذهب يترققوا ع الجفن
 - الله ياليل الله -
 هى دى النار اللى يتسوى الدموع
 هو ذا الليل المفضض بالبروق،
 لا إنسى ولجنى
 سميت غنايا ضنايا
 غزلى وغز التى
 وذلتى وزلزلتى
 وقهوتى..
 سميت غنايا عصايتى
 ممقوته بتغادر رقبتي مدروحه وضحوكه
 بنت دى ؟! لاه
 دى شجره! لاه
 دى دمه.. لاه
 دى مركبه!
 دى أمه من ضهرى
 صحت..
 الليل حمام اخضر
 بيلقط السكر
 السكر المحروق
 ويرف بجناحه
 يرف..

فتافيت رغييف هيت

مسعود شومان

الرمـل ولا البحر
البحر ولا الحـير
السكه ولا الطين
وشى وقف بين همـزين ع الألف
يا هلتري مين اللى صح
العشق ولا الدين

أبدأ
من أول فصل المبدأ ف كتاب
كان يعشق صُفْحَه
كان
آخر من شاب اتنين اتصافحوا
على توحيد النخل مع التورماي
كان

عبل میت



آدان ضله مرخی ع العشوش
وانا مش عصفور
ولا هدهد بری
یا آدان مرشوش
ع الکحک/ف الودان/ ع الرشوش
آدان لوتسمعه لولو
ملیان رتوش

هوی	هی
هو هو	هو
عود مصلوب	هو
متلولوه	هی
حیاية مشمش	هی
نوی	هو

إنما أمره
سکره و مره
توشیحه و ریحه
نواه و حیايته و صوته المسکون
رغم دا
اذا وردته راودته..
..وقالت «کن»
فلایکون

- بنطلون
 - بقع وعفار
 - ووش كرتون ع الحصىرة
 * الوله
 * دم وخراب...
 * وحيير مچنون ف الفضاضا....
 يكتب بريح بكريه سيره

ف القفا سلايه
 ف الراس فلايه
 ف المصحف آيه
 حبلاته ودايه
 شوكة ووردايه
 ضلمه وسهرايه
 كذب بيجوز كذب

فانله ولاجلدى
 - خمن

 - لا دا جلدى
 جلدى ولا الفانله
 - خمن
 - جلدى
 - لا دى الفانلة

- شوف
 ما احناش رعابش برتقانى ولا بارود
 كات نفسى رايحه لها
 - شوف
 ما احناش ف غيم محدوف وساعتها ...
 ... نرمى الحضن ونفك
 نفسه رايحه لها
 - موت
 - ف العنب
 يكبر شياطنا ونتكى ع الفضل والذكرى
 - شوف
 ما احناش أوان المشمش

لسعتها كانت
 دلوقتى طلعت شجرة المشمش على الدمل
 عياطى كان
 دلوقتى فرشت زى الفراش
 قصيت على طرفها ريش البكاره
 وتبت تبت.. على طلعه السكه
 لسعتها كانت
 ضحكوا الفوازى وانا مكوى كى
 عياطى كان
 دبله على طرف عينها
 وطرحه الشجرات
 وقبر مطبوع ف الغياب
 وإله يتيم

تواصل

تعليق حول «الوحي المخالفة للتراث» لعلي الألفي:

حول التغيير في المجتمعات

محمد رومي

من واقع احترامها الشديد لحرية الفكر، تلتزم مجلتنا «أدب ونقد» باحترام آراء الغير، وتغرد صنفاتها، في سخاء، لاجتارها فيه «مجلة» أو منبر فكري آخر، رغم ماقد تراء، في هذه الآراء من ملاحظة، في مضمون الفكرة، أو خطأ فيما تتضمنه من معلومات.

ومن هنا، وإحتراماً وحياً للقارئ، فالمجلة تحتفظ بحقيقتها الثابت، في مناقشة الفكرة ذاتها، وتصحيح المعلومة الخاطئة.

وكمثال، مقال «الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها للاستعاذ على الألفي (مجلة ادب ونقد/العدد ٥٩ / يوليو ١٩٩٠)

فالكاتب الفاضل، في مقاله ويكلماته، يعد أن يقرر وجود علاقة تبادلية وعلمية، وتبادل التأثير والتأثر، بين عقل المجتمع، ومادته، وعقل المجتمع، عند الكاتب، هو البنية العليا (الثقافة والعلم والفنون والآداب) ومادة المجتمع، هي البنية التحتية) أوضاع المجتمع وظروف الانتاج وأشكاله وأدواته) يتسأله، الكاتب، عن الاسباب التي تلقى وراء تغيير المجتمع، أي وراء تقدمه وتطوره من الأشكال البدائية التي عرفها في فجر التاريخ، الى الأشكال الأكثر رقياً، ويجب كانتها، «انه الخروج عن المألوف» ثم يتابع، وعادة يكون الخروج أو التغيير والتنوع صادراً عن البنية العليا، أو عقل المجتمع، ثم يقرر، صراحة «ان الافراد المصابين (١١) بالقلق والحيرة والخروج عن المألوف، هم المسترسلون عن التراكبات التي تؤدي الى التحولات المفيدة لحركة المجتمع وتقدمه».

أي أنه، يكرر، مرة أخرى، ان تقدم المجتمعات يتوقف على الصقوة، وإى صقوة. «المصابين» بالقلق... إلخ ثم يتشاكل التعبير لدى الكاتب، فيقرر ان حركة المجتمع، مرهونة بالتحولات التحتية والبنية العليا، الا انه لا يلبث، ان يعود الى فكرته الثابتة، من ان تأثيرات البنية العليا، تتم من خلال الرواد أو الطفرات من البشر، وهم العناصر (المصابة) بالحيرة والقلق...

ونحن لسنا، من الذين يتفقون مع الكاتب الفاضل فيما يلعب، أو فيما اساء التعبير عنه، من ان التقدم في المجتمعات مرهون بتأثيرات البنية العليا، أو الأبنية الفرعية في المجتمع، فالكاتب يعلم ان المدرسة الفكرية التي

تفسر التاريخ بأنه من صنع أفراد، أو أبطال عظام، ليست هي المدرسة الوحيدة في تفسير تطور المجتمعات، ولعل أشهر ممثلي هذه المدرسة، المفكر الإنجليزي «توماس كارليل» بكتابه الشهير «الابطال» والذي شابهه، في مصر، عدد كبير من مفكرينا، لعل أبرزهم الأستاذ العقاد، في سلسلة عقباته الشهيرة، والتي خرج هو عليها في كتابه «حياة ابن الرومي من شعره». وتتساوى مدرسة الأفراد العظام، في الخطأ مع الاتجاه الفكري المعاكس، والذي ينكر أي أثر للفرد في تطور المجتمعات، فكما يعلم الكاتب، إن المسألة أعقد من ذلك قليلا.

الإنسان تخلق ونشأ وتطور داخل الطبيعة، ولكي يحصل على حاجاته الضرورية من الطبيعة، فهو بصارعها، مستعملا أدوات، تتطور، فالإنسان ينتج حاجاته، أي أن الانتاج هو صراع الإنسان ضد الطبيعة، ولما كان للانتاج طابع اجتماعي، فلا بد أن تنشأ بين الناس علاقات أثناء وسبب عملية الانتاج «أي أن هناك علاقات الإنسان بالطبيعة «قوى الانتاج» وهناك، علاقات الناس، فيما بينهم، خلال عملية الانتاج وسببها، وتسمى هذه العلاقات بين الناس «علاقات انتاج» وعلاقات الانتاج بين الناس تكون أنواعا متعددة «قوى الانتاج، وعلاقات الانتاج، لا يفصلان، وطريقته الانتاج تجسد وحدتهما الجدلية في عملية انتاج الحاجات المادية للإنسان» وتغيير طريقته الانتاج وحده، يفسر كيف أن نظاما اجتماعيا يحل محل نظام اجتماعي آخر، ويفسر لماذا تتغير الأفكار الاجتماعية والآراء، والمؤسسات السياسية، أي الابنية القوقية «فلا يجب أن نبحث عن أسباب التغيير «مفتاح التاريخ» في أدمغة الناس وآراهم وأفكارهم، بل في علاقات الانتاج والتوازن الاقتصادي والموضوعية التي تعمل مستقلة عن إرادة الناس «أصول الفلسفة الماركسية/جورج بوليتز/ترجمة شعبان بركات/ الجزء الثاني/ ص ٩٥-٩٦»

وليس معنى هذا، أن الأفراد معزولون عن التغيير في المجتمع، وأن التغيير يحدث ويتم في غيبة الأفراد، إذ أن التغيير في علاقات الانتاج، يحدث عبر نشاط الأفراد وحركتهم فكما هو معروف، أن القانون في علم الفيزياء، غير القانون في علم الاجتماع، فالأول يتحقق، من تلقاء ذاته، الماء يتجمد في درجة الصفر، أما الثاني فيعتمد على وعي الإنسان وحركته، متى تتحقق الثروة في المجتمع، ألا أن دور الأفراد، ليس حرا، وليس طليقا «فالأفراد يفضل الخصائص، والمميزات، التي يتمتعون بها، يمكنهم أن يؤثروا في مصائر المجتمع، ومن الممكن أن يكون أثرهم شديدا، إلا أن إمكانية هذا التأثير، ومدى اتساعه، محددان بالتنظيم الداخلي للمجتمع، وعلاقات قوى الانتاج، ومرجع هذا المجتمع من المجتمعات الأخرى «والأفراد الموهوبون يظهرون في المجتمع، وفي الوقت الذي تكون الشروط الاجتماعية ملائمة، وهؤلاء، يمكنهم بفضل الخصائص الفكرية، وبفضل صفاتهم تأخذوا الأحداث الاجتماعية، وكذلك برسمهم تغيير بعض نتائجها الجزئية، ولكنهم لا يستطيعون تغيير الاتجاه العام للمجتمع بقوى أخرى».

«تلخايف / دور الفرد في التاريخ/ ترجمة احسان سركيس/ دار ابن الوليد/ ص ٧٢، ٧٩، ٨٨»

وإذا كان الكاتب الفاضل، بقصد أو بغير قصد، قد طرح، واحدة من النظريات المثالية، في أسباب تطور المجتمع، والتي يستهلكها كثير من كتابتنا وصحفيينا، بالحاح دون ملل، فمن حق النجلة، ومن حق القراء، أن يعاد التوازن.

نأتى الى تصحيح، الخطأ في المعلومة فالكاتب، وهو يقرر، كيف أن الصقوة، تغير المجتمع، كتب أن «جرجيس» بطريك الاسكندرية، خشي من تأثير الفلسفة اليونانية التي كانت تدرسها «هيباشيا» فعاد هذا البطريك بعض الرهبان وقتلوا وقد رجعت المجلة الى «جلول بابوات الكرسي الاسكندري وتاريخ ارتقاءهم لليبويه» وهو الجدل الملقب بكتاب «تاريخ الامة القبطية» الحلقة الثانية، تأليف لجنة التاريخ القبطي، نشر سنة ١٩٣٢، فلم نجد

بطريكاً واحداً، باسم «جرس» ونجد أن من بين «البابوات الذين تبنوا الكرسي الرسولي في عهد الحكم المسيحي من الاسكندرية حتى عهد الانقسام» اسم «كيرلس الاول» بطريكة من سنة ٤١٢ ميلادية حتى سنة ٤٤٤ ههيا شيا، ليست مجهولة في تاريخ الفكر الانساني، ولم تكن من المصابين بالحيرة والقلق ويذكر استاذنا سلامة موسى عنها، انه في سنة ١٤١٤م كان بجامعة الاسكندرية استاذة تدعى «هيباطيا» (بهذا هو الاسم الذي أطلقه عليها استاذنا سلامة موسى، على عادته في تعريب الاسماء غير العربية) في الخامسة والأربعين، اختصت بدرس الحكمة وتدريسها، وكان بطرك الاسكندرية في ذلك الوقت رجلاً يدعى «كيرلس» من أنافة تدبير قتل هيباطيا ومحو العلم من الاسكندرية فقد خاف كيرلس تأثير الحكمة اليونانية، فقرر أنه على الفاء جامعة الاسكندرية، وفي أحد الايام، هجم عشرات الرهبان على «هيباطيا» وجرؤوا الى أحد شوارع الاسكندرية، ثم مزقوها اشلاء، التهمتھا الكلاب الجائعة، وهكذا كان مصير الحكمة الى الكلاب على يد كيرلس بطرك الاسكندرية في سنة ٤١٥ م «راجع حرية الفكر وبطلانها في التاريخ سلامة موسى / نشر «ادارة الهلال بمصر» سنة ١٩٢٧ ص ٤٨، ٤٩»

• وفي «مجلد تاريخ مصر» وهو تلخيص عبقري حقاً الحق الدكتور حسين فوزي بكتابه الفد «سندباد مصري» يروخ لسنة ٤١٢ م على النحو التالي: كيرلس الاول: رقى كرس الكرازة المرقسية، ويغلب أن يكون هو المعرض على قتل أجمل استاذة للفلسفة في التاريخ: هيباطيا بنت الرياضي يثون، تربص بها الرهبان والصبورات وقتلوا رجلاً، وسحلوا حتى صحن الكنيسة حيث قطعوا جسمها ارباً ارباً، انتقاماً من تعمتها في دراسة الفلسفة الوثنية «راجع» سندباد مصري «الطبعة الثانية ص ٣٩٦».

الا أن برتراند رسل، يحدد الواقعة ذاتها، ويحدد الاسماء، على النحو التالي:

كان القديس، كيرلس، المخالف عين وحده المسيح رجلاً غيوراً على الدين، غيره فيها قسوة وتعصب .. وأشهر مايشعر به، هو محاكمته ومعاقبة لـ «هيباشيا» غير مستند الى قانون

وهي سيدة ممتازة، اتجهت بمواهبها الى تدريس الرياضة، فانتزعت من عرسها، وعريت عن ثيابها، وجرت الى الكنيسة، وذبحت ذبحاً وحشياً على يد «بطرس القارئ» وطائفة من المتهربين الذين... وكشط لحمها عن عظامها، يحار حاد الاطراف، ولقد في النار باعضاء جسدها وهي ترتطم بالحياة.. ويعتدل لم يعكر الفلاسفة صفو الاسكندرية»

«برتراند رسل/ تاريخ الفلسفة الغربية/ الكتاب الثاني/ ترجمة د. زكي نجيب محمود ود. أحمد امين/ نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر/ الطبعة الثانية ص ١٠٣»

وتبلى هذه المجلة «أدب وتقد» حقبة بهذا بكتابتها، معتزة بأقلامهم، شاكراً لهم الاخلاص في الاجتهاد.

تعقيب هلك عبد العزيز على مقال صلاح عيسى عن سندور

صديقنا العزيز الأستاذ صلاح عيسى كتب في نهاية العدد الماضي «نوفمبر» لمحة لطيفة حول موقف مندور والنحاش باشا من الحملة التي قادها الأول باسم «البشارات الرأساليز»، ولاشك أن الصديق صلاح قد حلل موقف

النحاس السياسي تحليليا جميلا، ولكنى أعتقد أن مشهد اللقاء بين مندور والنحاس الذى ذكره الصديق غير صحيح. فالصديق العزيز من جيل لم يعاصر هذه الأحداث، ولا شك أن سمعها من أحد يفتر إلى الدقة، أو تخيلها. هذا الشخص مما ظنه واقع الظروف. ذلك أن هذه الحملة ضد الباشوات الرأسماليين كانت موجهة بالذات للباشوات الذين تعينهم الشركات الصناعية والتجارية التى كان الجزء الأعظم من أسهماء مملوكة للأجانب والذين كان أصحاب رؤوس الأموال هؤلاء يرضونهم رؤساء أو أعضاء فى مجالس إدارتها لجرد استغلال نفوذهم، ويهينهم أسهماء بلامقابل تعيهم لهم ذلك، وإن كانوا يدعون أن ثمنها سيسد من الأرباح المقبلة. وهذا النوع من الباشوات لم يكن فيه أحد من باشوات الوفد، فمن المعروف أن أغنياء الوفد كانوا من كبار ملاك الأراضي الزراعية. كما أن باشوات الشركات هؤلاء، كانوا هم أنفسم المستورون فى كل حكومات الأقلية التى كان يفرضها على الشعب الملك والانهليز، ولذلك فليس منطقيا أن يشور باشوات الوفد لهذه الحملة، كما أن النحاس باشا لم يكن بحاجة إلى من ينهيه إلى أنهم أعداء الأمة. لانه يعرفهم بالاسم ويعرف مراقبهم. صحيح أن مندور قد كتب مقالات أخرى بصحف الوفد يؤيد فيها تحديد الملكية الزراعية، ولكن كل ما حدث حول اتجاه مندور الاشتراكي الواضح فى هذا الصدد وفى غيره، أن قال له النحاس يوما «الجماعة (يقصد أعضاء الهيئة العليا للوفد) يقولوا الرجل ده حيودينا على فين» ثم أضاف النحاس قائلا لمندور لكن ما بهمكش.. . أكتب اللي انت عاوزه»، وشهادة للتاريخ فإن أحدا من أعضاء اللجنة العليا للوفد أو أعضاء الهيئة التنفيذية لم يقل لمندور مباشرة أى تعليق أو تحفظ حول ما يكتب من مقالات تدعو للاشتراكية.

ثلاث تعقيبات على موضوع «الخالة تغنى»:

١- تعقيب من صنع الله إبراهيم

أرجو أن تسمحوا لى بالتعليق بالتالى:

١- ليس من حق أى ناشر أن يتدخل بالحذف أو الإضافة فى نص أدبي، إلا بعد استشارة واستئذان صاحب النص. وبالطبع فهذا لا ينطبق على التصحيحات اللغوية.

٢- المفاجأة هى أن تطالعنا مجلة تقديم مثل «أدب وتقد» برقف متخلف للغاية هو تصور معين للأمور التى تفتر إلى اللوق واستهزال شبهة الحديث عن مثلية جنسية أو ما أسمته المجلة بالانكشاف التسانى الزائد.

٣- والمضحك أن ما أدخلته المجلة على القصة من تعديل- إذا كان قد أزال شبهة المفاجأة وانعدام الذوق- فانه قد أضاف شبهة الإثارة الجنسية. الأمر الذى يكشف ما يمكن أن يؤدى إليه التدخل الخارجى فى النصوص.

٤- وبالطبع فلاشك أن الكاتبة مهتمة للغاية فيما يتعلق بالصياغة النهائية لقصتها ، وهو أمر يمكن ترجيحها اليه بطريقة أخرى غير الطريقة التشهيرية التي قامت بها المجلة فليس بهذه الطريقة يتم معاونة الكتاب الجدد وفي النهاية فأن الأمر كله كان لايحتاج الى اكثر من إعتذار بسيط واجب.

٣- تعقيب من ادوار الخراط

ثلاث مسائل تستحق التناول في هذه القضية.

أولها أنه ليس من حق رئيس التحرير أو من يمثله أن يحذف أو يغير من النص الادعائى المقدم اليه باتفاق مسبق، واضح وصريح ، مع الكاتب . أظن هذه بديهية جرى عليها عرف متقادم فى النشر . أريد ان اذكر بقصة عدد الكرمل ١٤ الطائر النصيت، وكيف ثار شعراء المبعينيات ثورة عارمة- لهم مطلق الحق فيها- عندما تدخل مسئول التحرير بتحويل أو حذف أو تأويل نصي (حتى) لأشعارهم .

وثانيها ، وهى المسألة الرئيسية فى تصورى ، هى أن العمل الادعائى ليس بالضرورة خاضعا لمواصفات «اللوبق» السائدة أو تقديرات ما يندش الحس العام ، أو اعتبارات التعمش و«جمال» اللفظ أو المعنى ، ذلك الجمال التقليدى المصطلح على قبرله والذي تضمه فى القلب اعتبارات سلوكية تحكم المعاملات اليومية أو أحداث الصالونات أو اخلاقيات النفاق البورجوازية الشهيرة . وربما كان الامر على العكس تماما- بل هو كذلك- فى «جمال» التشويه والصراحة والكشف واقتحام الحسى والعنصرى ، قيمة الصدمة التى تتطلبها مقتضيات العمل الفنى ، واقتحام السرى والخبى والمحمى الذى يقتضيه السعى نحو معرفة فنية ، ذلك كله طبعاً طالما جاء فى سياق فنى صحيح وموح وأريد أن أذكر بقصة «تلك الرائحة» وكيف غضب واستاء أحد اساتذتنا لانها تذكر ما لا يصح ذكره فى «عمل أدبى جميل» . اما عندي فللصدق والحراة جمال حق يتجاوز آداب الصالونات وآداب المائدة .

اما ثالثة هذه المسائل فهى انه لا يصح أن نفتخر لكاتب- او كاتبة- خطأ لغويا واحدا ، وأكرر واحدا . معرفة الكاتب بقواعد- بله أسرار- لغته ضرورة أولية وجوهريه لا يجوز التغاضى عنها تحت أية جملة من التعلات . ليست هذه مسألة شكلية أو ثانوية ، بل هى قوام صنعة الكاتب التى لا تستقيم له رؤية بدونها .

٣- تعقيب من ابراهيم فتحى: الخالة تغنى والشاعر يلحن

قرأت ثلاث صيغ من قصة قصيرة واحدة . الأولى عن لحظة من العذوبة السبالة الرقيقة والتناغم مع البشر والطبيعة قطعت فجأة بنشوة معاملة فى علاقة بين البنت ويدها والمواطن الخفية من جسدها ، وانكسر الانسجام لغير سيب .

والصيغة الثانية بخط يد الكاتبة إن تكن مليئة بالأخطاء النحوية والإملائية فهى بارعة فى تصوير لحظة المباشرة ، والتجاوب التحول المولم بين لغة الجسم السرية فى فتحة للخضرة والنضوج وتأن العالم وتوجد .

والصيغة الثالثة مجاهدة الشاعر حلمى سالم فى كتابه نص جديد، صحيح نحويًا وإملائيًا، فى إبداع مشعرى لأول مرة فى تاريخ القصة القصيرة، يغطى انكشاف الأثنى ولزوجة الحيوية باحتشام استجلاب المتعة بيد البنت لا بيد عمرو.

ومن الممل توزيع الانحفاء بالقسطاس والوعظ بما يجب ولا يجب. ومن المعروف أن أدب ونقد احتلت بالكاتبة ونشرت لها قبل تلك القصة، وهى مجلة شجاعة تحقّق بالمجديد وتنشر الإبداع المثير للجدل دون وجل. ومن المعروف أيضًا أن عددا لا يستهان به من كتاب القصة القصيرة لا يهتم بقواعد النحو على الرغم من البراعة فى التصوير والتجسيد والصياغة الفنية، لذلك يضطر الأدباء القائلون على أمر المجلة إلى تصحيح ما كان يجب ألا يهمله الكاتب والا كان عليهم وقضى نسبة عالية مما يأتينهم من قصص.

حسن التنبؤ إذن متوفر عند الجميع، والجميع يعرفون قواعد النشر وليسوا فى حاجة إلى محاضرات. ولكن ما ينقصنا جميعا هو الصلة المباشرة والحوار المستمر بين الكتاب والقراء والنقاد والقائمين على التحرير بروح المودة والحب، وتلك الروح ليست غائبة ولم تكن غائبة أصلا رغم سوء الفهم والتفاد الصلة المباشرة. أرجو أن أقرأ للكاتبة قصصا جديدة فى أدب ونقد.

تعليقان على رسالة درويش الأسيرى:

جامنا رداً على الرسالة التى نشرناها (فى تحقيق: السياسة الثقافية فى مصر فى المده ٦٢) من الشاعر درويش الأسيرى. الرد الأول من صلاح شريت مدير عام الثقافة بأسيرى، والثانى من أدباء أسيرى.

١- تعليق من صلاح شريت:

ويشير إلى:

« هذه الرسالة وغيرها منه لم يقصد بها إلا التشويه والتشويش وقد أرسل إلى جريدة المساء بذات المضمون وتم الرد على رسالته بالجريدة بتاريخ ١٩٩٠/٩/٢٨.

أدباء أسيرى لا يعرضون لخمالات من أى نوع، والسيد درويش الأسيرى لا يثقل الانقصة، وأدباء أسيرى يمارسون نشاطهم كالمعتاد بأندية الأدب بجميع المواقع الثقافية التى يشرف عليها ويرأسها أما شعراء أو نقاد أو من لهم اهتمام بالحركة الفنية والثقافية.

– المقال الذى منع من النشر فى «مجلة اللقاء» لم يكن تأريخاً للحركة الأدبية كما لم يكن نقداً بناءً ولا موزعياً ولم يخرج عن كونه نوعاً من الاستهانة والتجريح والتطاول على شخصى كمدير للثقافة بأسيرى والعاملين معى وصل إلى حد القذف وقد تمحورت بشأنه الجئحه رقم ٢٧٨٤ لسنة ١٩٩٠م قسم أول أسيرى.

– مجلة صوت الجماهير نالقة لأدباء أسيرى ينشرون من خلالها انتاجهم الأدبى كما أن أمانة الاعلام بالحزب الوطنى ومجلة صوت الجماهير أغنيا برجالهما من الادباء والمثقفين ومن أساندة جامعتى الأزهر وأسيرى، وأن لا أمانة الاعلام ولا المجلة فى حاجة إلى سيادته لصد عجل بهما »

- ادباء اسبوط يكرهون الاستغاثه:

هذا هو البيان الثانى الذى يصدره ادباء اسبوط من المقهى الذى يقيمون به ندوتهم الاسبوعية بعد مقاطعتهم لنادى الأدب بقصر الثقافة نظراً للممارسات التى يقوم بها مدير مديرية الثقافة والتى كان آخرها حل مجلس ادارة النادى ومنع رئيسه الشاعر درويش الاسبوطى من دخول القصر..

وقد استجاب الادباء لنداء السيد والمدير من خلال جريدة المساء الصادرة بتاريخ ١٩/١٠/١٩٩٠ والذى يدعوه فيه الى حوار معه وتم تشكيل وفد من اعضاء النادى للتحاور معه.. طلب سيادته منه أن يتم وقف الحملة الصحفية ضده وأن يفرد الادباء الى حضور ندوتهم الاسبوعية بالقصر مقابل تراجعه عند قرار منع الشاعر درويش الاسبوطى من الدخول.

وبالفعل نفذ الادباء الجزء الخاص بهم فى هذا الاتفاق وحضروا ندوتهم يوم السبت الموافق ٢٧/١٠/١٩٩٠.. وتم أخذ توقيعات الادباء فى كشف حضوره وذلك على غير المألوف!!

ثم توجه اعضاء النادى لمطالبة السيد المدير بتنفيذ تعهداته لهم. لكنه عاد الى سياسته الاولى ورفض الاستجابة لمطالب الادباء، بل ونفى تماما وجود لائحة للنادى، رغم اعترافه فى العدد التاسع من مجلة «اللقاء» بوجود اللائحة وتطبيقها، منذ عام ١٩٨٨!!

ونحن بعد هذه التطورات نعلن استمرارنا فى مقاطعة نادى الأدب بقصر الثقافة ونناشد السيد حسين مهران رئيس الهيئة العامة بتقصير الثقافة التدخل لوقف هذه المهزلة.

عن آدباء اسبوط:

- | | | |
|---------------------|---------------------|------------------------|
| ١- هشام ابو المكارم | ٨- جمال عطا | ١٥- محمد سعد |
| ٢- فراج فتح الله | ٩- عصام معتمد | ١٦- محمد ياسين الخطيب |
| ٣- كريمة ثابت | ١٠- مديحة عزالى | ١٧- نبيل عبد المجيد |
| ٤- بلقيس ابو شنيف | ١١- عبد الحافظ طه | ١٨- عبد الودود الشاذلى |
| ٥- احمد الجمفرى | ١٢- احمد توفيق | ١٩- نادر شوقي اسعد |
| ٦- رضا عبد البصير | ١٣- محمد عبد النعيم | ٢٠- نصر الضوى |
| ٧- محمد المنجر يس | ١٤- محمود وجيب | ٢١- ابو القاسم محمد |

تطور مفهوم الخلق والتكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر

تأسيس:

معلوم، أنه بعد انحسار عصر الجليد الأخير، تقاسمت الأرض حالتان طبيعيتان، الأولى يمكن تمييزها في تجمع شرايين المياه في أنهار، بعد استقرار أوضاع القشرة الأرضية، والثانية وضعت في تصحر مطرد أدى إلى خفوت نبض الحياة تدريجياً، بحيث تآثرت الحياة حول عيون الماء والبرك المتباعدة، ومع ذلك التصحر المتزايد، وجدت الجماعة المشاعية الأولى- ذات النظام الأمومي- نفسها، إزاء متغير طبيعي شحيح يطالب الحياة والمنافع، مما أدى بالضرورة إلى تفكيك بنو ذلك المشاع، تبعاً للتفكيك الذي حدث في الطبيعة، بحيث انتهى إلى وحدات اجتماعية أصغر، وأكثر قدرة على الاستمرار والديمومة، حيث كان التجمع الكبير يعنى الهلاك جوعاً، والصراع على خيرات الطبيعة الضئيلة، وهو الصراع الذي- لاشك- حدث، وأدى إلى ذلك التفكيك، ثم الانتشار المتعاقد للأشكال القبلية الأولى.

وعليه، فقد وجد الانسان نفسه في البيئة المتصحرة، أمام خيارين: إما الموت جوعاً، أو تدجين الحيوان، ومن هنا حتم الظرف على البدوي الاعتماد على الحيوان ومنتجاته في معاشه، اعتماداً شبه كامل، فكان يأكل لحمه ويغتذى بلبنه ويلبس من نسج صوفه، ومن ذات النسيج كان يبنى خيامه.

ولندرة خيرات الطبيعة الأخرى، فقد أدى ذلك المتغير إلى تغير عمائل في تطور البناء المجتمعي، فقد أصبحت الجماعة الآن ترتبط برابطة الدم، ونفس القوة ترتبط بحيواناتها وهي معتمد حياتها، وربما كان ذلك هو جذر الطوطمية، الذي عبر عن فراهة مماثلة - وبالدّم أيضاً- بين الحيوان والجماعة، كما كانت الجماعة بحاجة ماسة إلى تنظيم يضمن للجماعة بشراً وحيوانات الأمان من التفوق أو الشرود أو التيه، ومع سعى هذه الجماعة المتجانسة وراء الكلا، وما يحتاجه من قدرات عضلية لا تتوفر إلا للدكور، انهار وضع المرأة وتحولت الجماعة إلى الشكل الذكوري، خاصة بعد أن امتلك الذكور أساساً انتاجها متينا قتل في القدرة على السيطرة على الحيوان وترويضه، في وسط صحراوي يعتمد القوة الغشوم، وساعد على تهيئة مركز الذكور، ذلك الصراع الذي- لابد- شب حول مراض الكلا بين الجماعات وبعضها، واحتاج قدرات قتالية، وهو صراع طبيعي تماماً في ضوء اعتماد تلك الجماعات على المعطى الطبيعي الشحيح وحده، بينما فقدت المرأة قيمتها الاجتماعية في مجتمع الندرة، بحيث اقتصر دورها وظيقتها على إيجاب مزيد من الذكور، أما الإناث فكانت أقواها تضيق على الجماعة عيماً، حدثنا التاريخ القريب عن حل إشكاليتهما برؤدها. وحتى تضمن الجماعة التهديدية تماسكها، ذاب الفرد في القبيلة وذابت القبيلة كلها في الفرد، وأصبح الفرد يمثل القبيلة بكاملها في كل تصرفاته، وحيث أصبحت القبيلة كلها مسئولة عن أعماله، كما أصبحت مطالبة جميعها بالالتزام بتصرفه، وألّا له إن أصابه مكروه، وذاب الكل في واحد، هو طوالم القبيلة وسيدها ولسلها، الذي أصبح محل التجهيل والتقديس، وتحول إلى رمز عزة قومية وجنسية ودينية، وكان كل فرد في القبيلة يمثل هذا السلف، أو هو دون مبالغة ذات ذلك الطوالم الموحد والموحد.

وفي شكل من الديمقراطية البدائية، التي تضمن بدورها مشاركة الكل وذويان الكل، كان مجلس القبيلة هو

الذى يحدد شيخها وقائدها، بصفات محددة، وترتبط بظروف أنيه، فقد يحتاج الطرف للحكمة مرة، وللجسارة والإقدام حيناً آخر، بمعنى أن الطرف كان هو الذى يحدد مؤهلات الزعيم المطلوب، وحسب الحاجة، كما يحدد أيضا ظروف عزله وتعيين البديل الجديد المناسب. لكن من جانب آخر، تدنت مستويات الإنتاج إلى حد كاد يكون اعتماداً شبه كامل على الطبيعة، ولأن علاقة الإنسان بالطبيعة هى علاقة عمل يؤدى إلى إنتاج اجتماعى، فإن الجماعة البدوية ظلت بعيدة عن هذا المعنى الاصطلاحي، وظلت كائناً طبيعياً فى حصولها على الخيرات بالسعى الدائب وراء الكلا، والغزو وسلب خيرات الجماعات الأخرى، أو ماثلت واضحاً فى تطفلها المستديم على منتوج العمل فى المناطق الخصبة، والاستيلاء عليه والقرار فى غزوات لم تنقطع، سجلتها لنا نصوص الحضارات القديمة، التى استقرت على الجانب الآخر من الفرز الطبيعى، أقصد فى وديان الأنهار، التى طورت قاعدة إنتاجية، تبعثها ثقلات ضرورية على المستوى الاجتماعى.

وعلى مستوى العقائد، فإن الطبيعة المتصحرة الضئيلة بأشكال الحياة وألوانها، تلك الأشكال والألوان التى تعددت تعددًا هائلاً فى مناطق الحصب النهري، جعلت الإنسان فى بداوته أحادى النظرة وأحادى الاعتقاد والنظام، فهو كما قلنا واحد فى كل واحد، يتمازج بذات الوحدة مع سلقة الواحد، التى عادة ماقتل فى أهم حيواناته النافعة، لذلك غالباً ما قدس أنواع الشياة، بالذات، لذلك كان ذلك السلف المقدس هوريه الواحد الأوجد، وهو أفضل من أرباب القبائل الأخرى، وهو الوطن- حيث لاوطن مع الانتقال الرعوى- والملاذ ومصدر العزة وموحد الكيان، ولايوجد رب يمكن أن يدين بالطاعة له سواء، لأنه إنما يمثل مصالح جماعته ووطنه الذى ينتقل معها أينما حلت أو ارتحلت (وهو البعد الذى نجده بعد ذلك فى العقائد الإسرائيلية المبكرة، التى كانت لا تنكر الأرباب الأخرى، لكن لا تراها مواتية لرب إسرائيل)، ومن هنا لم يسمح الطرف بنشوء أنظمة مركزية توحد القبائل المتصارعة، فظلت فى شتاتها، مع استمرار الوطن الإله والاعتزاز بالنسب إليه بحمائه السلف الواحد اللامتعد ولايكن أن يتعد، لذلك كان هو المعبود الواحد الذى يضمن لقبيلته تماسكها للزج وانصهارها وأمنها، لكنه من جانب آخر شكل أو لوجة واحدة للجميع، لم تسمح لأزمان طويلة بعد ذلك بظهور ثنائية طبقية تسمح بمزيد من التطور، ودعم ذلك الوضع، الطرف ذاته الذى فرض استمرار الديمقراطية الابتدائية ومجلس القبيلة، والزعيم الظرفى الذى لم تفبت سياسته مدة زمنية تسمح بظهور تشكيلة طبقية.

هذا بينما على الجانب الآخر، وفى مناطق الحصب النهري، كان استقرار الأنهار فى مجاريها بشكل نهائى، قد استغرق زمناً غير قصير، وسمح بوجود بيئة شبيهة بحال ما قبل انحسار الجليد الأخير، من حيث انتشار الأحواش والمستنقعات مما فرض بالتالى استمرار الوضع الابتدائى للمشاغ زمناً أطول، ضمن استمرار أوضاعها لوضع المرأة المتميز فى النظام الأمومى، بسبب امتلاكها أساساً اقتصادياً دعم ذلك الوضع (سنأتى على شرحه الآن)، واستمر ذلك النظام فترة زمنية توازمت مع المرحلة التى تغيرت فيها نظم المجتمع الذى تحول للبداءة فى مناطق التصحر، وانتهت بالسيادة الذكورية، بينما كانت مناطق الحصب لم تستمتع بعد باستقرار الطبيعة النهريّة تماماً. ولتوضيح ذلك سنحتاج إلى وقفات تفصيلية - حسب المساحة المتاحة- لابد منها، وهى وقفات تنتج لزوماً عن رؤيتنا. والتى تقلت فى اقتراح يحل أو يحاول حل- مسألة أيهما كان أولاً: النظام الأمومى أم النظام الأبوى؟ فبينما كان دراوين قد افترض- بالمقارنة مع عالم الحيوان- أن السيادة المطلقة كانت ذكورية لاشك فيها منذ البدايات، أكمل وتكسبون

فقال: إنه حدث أن ثار الأبناء على الأب المصلط التامس المتوحش قتلوه واقتسوه سوية، واستكمل روبر تسون سميت البحوث ليؤكد أنه قد مرت بعد ذلك فترة انتقالية ظهر فيها النظام الأمومي، وانتهى فريد بعد البناء على ماسبق إلى أن الأوضاع قد عادت إلى سابق عهدها وساد الذكر، كان يقف على الجانب الآخر اقتراح يحمل أدلة ربما كانت أقوى- كما عند المجلس مثلاً- يؤكد أن البداية كانت نظاماً أمومياً لا شك فيه.

وكان اقتراحى هو رفض السؤال: أيهما كان أولاً؟ من أساسه، بحسبانه الخطأ الذى أدى إلى تضارب الاجتهادات، وزعمت أنه لم يكن هناك قبل ولا بعد، ولا سابق ولا لاحق، حيث قد انتهى الطرف البيئى إلى تميز مجتمعين عن بعضهما رغم ترانتهما، هما مجتمع البداهة ومجتمع النهر، أى أن الاختلاف كان مكانياً وليس زمانياً، وهو الزعم الذى أضى بحاجة إلى تأييد، وهو تأييد كما قلنا بحاجة إلى بعض التفصيل الوجيه.

سياحة الإنسان:

لنقر مبدئياً أنه من غير المنطقى أن يوجد مجتمع كل ألهته إناث، ويسوده بشر ذكور، أو العكس، ولنقرأ بعد ذلك الترتيلة السومرية التى تقول: «عندما تزوجت الإلهات الأم، وعندما توزعت الإلهات الأم بين السماء والأرض، وعندما ولدت الإلهات الأم، عند ذلك كتب العمل، الإلهات العظام يراقبن العمل، والأبناء يحملون السلال» لننظر مغلاً: فوزى وشيد، خلق الإنسان فى الملاحم السومرية والهابلية، اتفاق عربية، اهار ١٩٨١- ولنلاحظ أن البيشة السومرية فى جنوب وادى الرافدين، لم تكن قد تحدت فيها معالم نهري دجلة والفرات تحديداً واضحاً، ولم تزل، وحتى الآن يحتلطان فى الدلتا وتنتشر بهتما الأهرار والأحراش والمستنقعات شبه الغابية..

حقيلة أنى أرى فى تلك الترتيلة حفرية راتمة، نقش فيها ما حدث فى حقب الحياة القديمة، فالإلهات هنا هن الإلهات الأم، اللاتى توزعن بعد ذلك بين الأرض والسماء، ومن الجدير بالذكر أن أول قنصل للأمم الأولى الكبرى كان فى تربة الأرض الخصبة، ومع نقولات تطورية استغرقت زمناً، تم تحفلها- إلى جوار الأرض- فى كوكب الزهرة المتلالى ذى الحسن والدلال، وهو ما تشير إليه الترتيلة بوضوح، ولك أن تلاحظ أن قديمة الإلهات الأم قد ارتبطت ب «عندما ولدت»، ولنتذكر أحسية (ولدت) تلكستعود إليها، بينما أصبحت مهمة الأبناء، وهم جمع الذكور، العمل، لتتفرغ الأم الإلهة لإدارة شؤون العشيرة، ومن ثم لم يكن غريباً أن يتنادى السومريون تلك الإلهة بالتناء: ماما mama ومامى MAMI وأماما AMA (انظر حول تلك التسميات جان بوتيرو: الديانة عند الهابليين. ١٩٧٠، ص. ١١).

وتلخص لنا الأنثروبولوجية جيكيثا هوكس JAQUETTA HAWKES الأبحاث البحثية بصدد تأليه الأم الأنثى الأولى، فتقول: إن أقدم قناثيل شكلها الإنسان للمعبدة، تمثل إناثاً ضخمت فيهن الأعضاء المثيرة جنسياً. أطلقت عليها هوكس اسم قناثيل إفروبيت الولادة، وتبع ذلك عصر اتضحت فيه بعض رسوم تتسم بالذكورة، تلاها عودة كاسحة إلى الإلهات الإناث، وذلك مع اكتشاف الزراعة فى العصر الحجري الحديث، ويعود تاريخ التماثيل الولادة إلى جوالى خمسة عشر ألف عام (أى فى العصر الحجري القديم)، ولنا أن نلاحظ هنا أن الجليد قد تراجع

قبل ذلك بألف عشر أخرى، مما يشير إلى التحولات التي أشرنا لحداثها في البيئات المتصحرة على المستويين البيئي والمجتمعي، مع بقاء أوضاع المشايخ في البيئات الخصبة على حالها، إلى ما يزيد عن عشرة آلاف عام. وتؤكد هوكس أمراً منطقياً تماماً، هو أن النساء هن مكتشفات الزراعة، إبان جمعهن للثمار في منطقة مستقرة مع أطفالهن، وملاحظتهن- بالصدفة المتكررة- لنمو الثمار المتصاقطة على الأرض مرة تلو أخرى، في وقت كان فيه الرجال يخرجون للقتنص، وعند عودتهن يكون كل الرجال لكل النساء، فينسب الأطفال للأم دون الأب، وقد شكل اكتشافها الزراعة، وإيجادتها لهذا العمل رغم بدائيتها النسبية، أساساً اقتصادياً ساعد على تثبيت سيادتها (التي حفرتها لنا التريثية السومرية)، ثم تلى ذلك نهاية العصر الحجري الحديث، أي منذ حوالي خمسة آلاف سنة تقريباً، سيادة الذكور النهائية، ولما حظت هوكس أن ذلك اقترن بنشأة المدن المستقرة الكبيرة (للمزيد إرجع إلى: HAWKES, PRE HISTORY NEWYORK AMERICAN LIBRARY, 1963, P.O. 35-357) أما نحن فقد أجرتنا نفسنا- وفق ما بيننا من شواهد- أن نلاحظ أن ذلك الزمن تحديداً، (نهاية العصر الحجري الحديث) كان بداية هبوط الموجات البدوية على المناطق الخصبة بالهلال الخصيب، والتي استمرت نرعا من الهجوم الدوري على الحدود لسلب المحصول بعد جنيده، وانتهت باستقرار السيادة البدوية في المناطق الخصبة في شكل غزو استيطاني كامل، وهي الموجات التي اصطُلع على تسميتها بالهجرات السامية، ولعلنا نذكر أن البداية كانت السلطة المطلقة فيها للذكور.

تدعيم وتثبيت

تقول ميد MEAD مقولة اعتيادية تماماً هي: إن النساء يفضل قدرتهن على الإنجاب، ولأن مسألة الولادة كانت في عيني الإنسان البدائي مثيرة للدهشة والمجب- وربما الاتيهار المؤدى للقتل- فقد أدى ذلك إلى الاعتقاد أن النساء قابضات على أسرار الحياة (انظر).

MALE AND FEMALE, NEW YORK, MORROW, 1949, P.P. 102-103)

ونضيف إلى ميد: أن الولادة في مجتمع أمومي، يأتي فيه أي ذكر أي أنثى، كانت لاتعطي للذكر فرصة لملاحظة أثره ودوره في عملية الإنجاب، إضافة إلى الفترة الطويلة الفاصلة بين الحمل والولادة، والتي كان يمكن أن تخفي عن عين البدائي غير المدققة، للعلاقة بين الأمرين، كما أن معيشة الأولاد والبنات سرية حينذاك دون عائق قبل المراهقة، ومعرفة الجميع التي لاتنتج عنه ولادة، أدى بدوره لعدم الربط بين الجماع والولادة، وعدم إعطاء الذكر دوراً في عملية الميلاد، بل أن هناك من يعتقدون اليوم- في بعض المجتمعات المختلفة- أنه يمكن للمرأة أن تحمل دون رجل يأتيها، بل وتدخل تلك الفكرة ضمن معتقدات كبرى، لذلك كان طبيعياً أن يتصور الإنسان في الميئتنا أن الأنثى وحدها هي الكائن المستول عن منح الحياة، والقادر الوحيد على ذلك، بحيث أصبح إعطاء الوجود حياة جديدة اختصاصاً أنثوياً بحتاً، وقد دعم تلك الرؤية اكتشاف الأنثى للزراعة، حيث كانت الزراعة إنجاباً بالحياة وامتلاكاً لأسرارها، لذلك لم يكن غريباً أن تكون أول التماثيل المعروفة لإنهات وإنتات ولادات.

وإعمالاً لذلك نرى أنه قد تبع اكتشاف الزراعة استقرار دائم انتظاراً لنضج المحصول (وهو يشابه انتظار نضج الجنين)، وتبعه بالضرورة دعم لوضع المرأة السيادة، لكن ذلك الأساس الإبتدائي ذاته استوطن في داخله الانهيار المقبل لوضع المرأة، والمتغير الآتى الذى فرضه التوسع فى قطع الغابات مع التحقيل وإحلال الزرع محلها، وما يحتاجه مثل ذلك العمل الجبار من قوى عضلية، وما يحتاجه من حيوانات قوية مدججة لجر الأشجار المقطوعة وللعمل فى حراثة الحقل وحمل المحصول، وهو ما اقترن بالضرورة بمسادة تدريجية للذكور أدت إلى تبادل المواقع السيادة، وقد حدث ذلك فى الوقت الذى سجل لنا فيه التاريخ أن الجموع المتباعدة ذات النظام الذكوى، قد هبطت بقطعان مواشيهما القوية إلى أراضي الحصب.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا، هى أنه بعد هبوط الهجرات السامية على الهلال الخصيب (وهو نموذجنا هنا)، وما تلا ذلك من قيام الدول المركزية (وهو ما سنأتى على شرحه)، نجد استمرار تواجد الإلهات الإناث فى حضارات المشرق الأدنى القديم، إلى جوار آلهة الدولة الحاكمة الذكور، ثم أن التماثيل التى تركتها لنا فترات تلك الحضارات تصور لنا الإلهة الأنثى تحمل بيدها حزمة من الحنطة، أو تقف فى حقل حنطة، أو تصور على ثوبها سنابل الحنطة، هذا بالتبادل مع التخله فى رسوم أخرى وإن كانت أقل انتشاراً، وهو ما يشير بوضوح إلى ارتباط الأنثى بالزرع، وبالحنطة تحديداً (أول الزراعات المدجنة)، ولو أخذنا بالحسبان أنه بمرور الوقت، ومع النظام الاجتماعى الذكوى، ومع الاستقرار، بدأ الذكر يلاحظ دوره فى عملية الإنجاب، كما لاحظ التشابه الواضح بين حبة الحنطة المطبوقة وبين فرج الأنثى المغلوق، وأن كلا الفرجين يتغلغل عن ميلاد وحياة جديدة بعد رى الحبة بالماء ورى الفرج بمنى الذكر، فربط بين المنى والماء واعتبر المنى ماء الحياة المذكر (أوزيريس النيل فى مصر، يعزل المطر فى الشام، أبسو وآتى إلهى الماء فى الرافدين... الخ) كما ربط بين الحنطة والمرأة، ناهيك عن رصيدها فى اكتشاف تدجين الحنطة تحديداً، والتى تحصل التشابه مع الفرج الأنثوى، هذا مع ما حملته التشابه مع ثروة العمر الذى انتهى بتقدس العمر بدوره، وبحيث حملت التخله قدسية المرأة وأصبحت رمزاً دالاً عليها فى العبادات وفى المحاورات الجنسية، واحتسب العمر دواء شافها يحصل كثيراً من البركات حتى اليوم، خاصة إذا خلط باللبن (وهو رمز المنى الذكوى ١٢)

أما الكلمة (قمر) فالواضح لدينا أنها الأصل والجذر فى الكلمة الدالة على الزرع على وجه التعميم، أقصد كلمة «قمر»، وتأسيساً على تلك التجربة والملاحظات، بنى الإنسان تصورات عن التكوين والوجد، فربط التكوين بنم الحيض الشهري، بعد أن لاحظ غياب الدم مع بدء الحمل المؤدى فى النهاية إلى ظهور الحياة فى المولود، فربط الدم بالحياة، وتصور أن ذلك الدم المتحسب داخل الرحم هو الذى يكوّن الوليد المقبل، وقد ربط ذلك بملاحظة أخرى هى الموت المحتوم الذى يصيب الإنسان المجرع عندما ينزف دمه، ذلك الدم الذى أصبح على وجه العموم سر التكوين وسر الحياة، وبقي فى الذكوى، حتى فى مجتمع السادة الذكور، بحسبانه متعة الأنثى الإلهة الأولى.

هذا وقد لاحظ بعض الباحثين (مثل فرويد) ارتباط الأنثى بالقمر، والذي كان عادةً ينشئ إلى جوارها فى حالة الهلال، فاحتسبوا أن الإنسان القديم رمز للأنثى بالقمر، وأن القمر هو الإله المؤنث. لكننا ذهبنا إلى اتجاه معاكس تماماً، فقلدنا افتراضنا أن هذا الاقتراح بين الأنثى والقمر إنما نتج عن تناغم إيقاعات الدورة الشهرية للقمر، مع التبدلات التى تطرأ على وجه القمر خلال الشهر القمري، الذى ينضبط إلى حد مدهش مع الإحدى وعشرين يوماً

للدورة الحيطية، وأن غيابه يتراقد مع نزول دم الحيض، ويربط تلك الظاهرة بظاهرة نزول دم البكارة عند أول جماع للفتاة البكر، انتهى بتصور أن القمر هو الزوج الحقيقي أو الغائب للمرأة، خاصة مع حدوث حالات حمل مع غياب الذكر طويلة في ظروف طارئة، والقمر قد اقتدى من جانب آخر بحيوانات الراعي عموماً (الشياة)، لشبه الهلال بقرني الخروف أو الشور، وهي الحيوانات التي شكلت الأساس الاقتصادي الذي أدى إلى امتلاك الذكور قاعدة إنتاجية دعمت وضعهم السبدي، والذين مالوا عموماً منذ البداوة إلى الترميز للهلال بالخروف، والذي عادة ما رمز بدوره للسلف الأب الذي في السماء.

وتأسيساً على ذلك احتسبت أولى نظريات التكوين، أن بداية الخلق جميعاً من الأنثى الولادة، التي، قُبلت في قوة أنثوية تلد كل شيء من الزوج إلى البشر، وأدمنت كقوة خلق كبرى في جميع الإثبات بشراً وحيوانات وأرضاً ونبوذاً، وقُبلت المادة الأولى للتكوين في دم الأنثى تمهيداً.

ومن الطريف أنه بالقرب من موطن: مدينة (الواسطي) وعلى الطريق إلى (الغبيوم)، ظهرت كرامة زراعية رائعة الدلالة، تشير إلى بقاء المأثور القديم في الوجدان الشعبي بقوة. وحضور، قسماً زمن غير بعيد (حوالي خمس سنوات) انتشرت أسطورة تقول أن رجلاً أراد قطع شجرة الهميز التابعة على الطريق الرئيسى، ومع أول ضربه بالفأس (وهو رمز ذكرى دائم لأنه يشق رحم الأرض) صرخت الشجرة وزف مكان الضربة دم غزير، وفي تلك اللحظة تمهيداً، وكانت في الثلث الأول من الليل، وعندما سمع أهل القرية جميعاً دوى الصرخة الملتاعة، نزلت كل امرأة كانت في حالة جماع مع زوجها، ومن ثم اختار الأهلون للشجرة اسماً لاجدال في دلالة، هو (الشيخة خضرة) ١٢ ووضعوا بجوارها صندوقاً كتب عليه: تبرعوا البناء مسجد الشيخة خضرة ١٢، والغريب أنك عندما تقترب من الشجرة-- التي أخذت المنزلته تتعالى من خلقها-- لتطالع المادة الصمغية التي جعلت قطراتها على الساق المقطوع، ستجد أهل القرية قد علقوا على الفروع أشربة من نسيج أخضر، وعلقوا على الجذع قرني خروف؟ أما الهلال السبدي فقد تم الاهتمام بوضعة فرق المثلثة، حتى قبل إقام بقية المسجد.

الأنثى والأرض:

ويمكننا أن نرى ارتباط الأنثى بالأرض، معتمداً بروعة أخاثة في أسطورة سومرية تحمل اسم (أسطورة الشعير والنسجة)، ولنلاحظ بداية الشعير (وهو الحنطة رمز الخصوبة الأرضية، وأول ما دجنت المرأة من زرع، كما أن النسجة هي رمز الأنثى الأختير)، وتتلخص الأسطورة في القول: إن البشر الأوائل قد خرجوا من تربة الأرض، كما يخرج الزرع والحشيش وكل صنوف الحياة.

وعيكك أن تجد ذات الفهم في أسطورة سومرية أخرى تحمل عنوان (هبوط إينانا إلى العالم السفلي): وقد وضعت-- فيما يبدو-- لتفسير ظاهرة التناوب الفصلي بين الجصوب والجندب، كما تلخص المفاهيم الأولى عن الوجود والتكوين، وتقول: إن إلهة كوكب الزهرة إينانا، كانت تهبط إلى باطن الأرض دورياً كل عام حيث عالم الموتى،

ويتضح اختياريته تتم وقت الاعتدال الخريفي، حيث يبدأ فصل الجذب على سطح الأرض بغيابها، وهي الأنثى الأم الولادة مانعة الحياة، ثم تعود مع الاعتدال الربيعي إلى سطح الأرض ومع عودتها تهتك الأرض وتتفتح الأزهار، لأن عودتها تعني بدأ عملية الأخصاب والتوالد «فيعود الخروف إلى شاته، والثور إلى أنثاه، والزوج الغاضب إلى بيته» أو كما قالت! لذلك لم يكن غريباً - مع طرحنا - أن يتم تعديل تلك الأسطورة السومرية الزراعية، بعد سيطرة الأكاديين على بلاد سومر وقيام دولتهم المركزية، من أصل رعوى بئوى خيموى، فيتحول اسم إينانا إلى عشتار وعشتروت من العشرة والمعاشره والتعشير، لكنها لاتصبح السيدة المطلقة المستولة عن الخصب، إنما يظهر هنا سيد جديد كان في الأساطير السومرية مجرد ذكر حامل الذكر، ضمن مجموعة عشاقها العديدين (تزميزا لزمن الأنثى في الماشاع)، ليرتفع ذلك الذكر وتعلو مكانته ويصبح هو المستول عن الخصب ومنع الحياة واستمرار الحياة، وهو المعروف في الأساطير السامية الراقدة باسم (قموز راعي الحراف الطيب)، ويصبح هو رمز النبات الذي يموت في فصل الجذب وينزل إلى العالم السفلي، ويعود مع بداية الربيع، ودون أي ارتباط بواقع الخصب اللهم إلا الارتباط بمنطق السيادة التي حققها الذكور الأكاديون، منطق مجمع يأخذ بنظام السيادة الأبوية في نظمه الاجتماعية (وهناك أمثلة عديدة يمكن للقرىء الرجوع إليها في أعمالنا المنشورة).

ورغم الواضح في المآثور الحضارى في المنطقة، عن تراجع سيادة الأنثى، فيبدو أنها ظلت ذات وضع سيادى في عالم الاعتقاد، ومعلوم أن بقاء المعرفى المتنازع من القديم وجينيات الجديد يظل فترة أطول من تغير الواقع المادى الأسرع في التغيير، وقد أبقى ذلك لنا ثروة طيبة، وجننا فيها طقساً مشيراً كان يمارس في المناسبات الدينية الاحتفالية بالإلهات الإناث، في المراكز الحضارية الكبرى في الشرق القديم، والطقس عبارة عن احتفالية جنسية عسمرية هائلة عددًا وعدة، في أيام محدودة بجوار معبد الإلهة، وكان أشرف الأعمال التي يمكن للأنثى تقديمها هو التضحية بالبكرة في هيكل الآلهة، ولا أجدنى مخطناً ان احتسبت ذلك الطقس أفضل قربان يمكن تقديمه للإلهة المخصبة الولد الشبهة المنجبة مانعة الحياة، تذكرة بالأيام الخوالى أيام كان الرجال للنساء جميعاً، والنساء للرجال جميعاً، وإذا كان ذلك مجرباً من قراءتنا الأخلاقية اليوم، فإنه كان حينذاك على العكس تماماً، بل كان واجبا دينيا خطيراً تقدمه النساء للإلهة كى يفشو الخير وتأتى السنوات السمان، يتحريض القوى الأخصابية للأم الكبرى لتبدأ فعلها في الطهيبة تأسيساً على مبدأ السحر التشاكلى حيث الشبهة ينتج الشبيه، وليس أدل على شرف ذلك العمل الذى يتم من أجل خير المجتمع كله، من تلك اللوحة التي عثر عليها مؤخرًا في طرابلس بليبيا، منقورة على عمود شرف مرمرى يملن: أن الشرفية أورلينا أماليا قد قدمت جسدها قرباناً للإلهة، وأنها في تدينها أصيلة، فقد قدمت أمها وجدتها القربان ذاته، وأنه قد تم للهيئة الكهنوتية التأكد من ذلك؟! (انظر فريزر، أدونيس أو قموز، ترجمة جبرا إبراهيم، ص ٤٥).

ولنلاحظ استمرار التواجد الأثري في العبادة حتى الآن في العقيدة المسيحية، حيث تعتبر مريم أم الإله المسيح من أبه السماوى، وهذه الأم الإلهية تستوجب الاحتفال والتقدیس، لذلك اختصت دون بقية الأقانيم الثلاثة بصيام العذراء، الذى يصوم فيه المسيحيون عن كل ما هو حيوانى، ويقتصر فيه على الأكل النباتى، لتذكير واضح لابن سيد، بالمجتمع الذى زعمناه فى سالف الأزمان، يعيش فى البيئات الخصبية، ويستغنى عن اللحم فى الغذاء ويعتمد على الوفرة النباتية، وتسوده أم الهية مقدسة.

أما اللغة فكانت كمادتها تحمل دلالات أعمقورية حملت الخبرة القديمة وماتأسس عليها من مفاهيم، تقوليت في ألفاظ تحصل دلالات تلك المفاهيم، فالكلمة قديسة هي في العبرية قديشا، وكانت في الأكادية القديمة قاديشتو، وكان أبانها اللقب الذي تجوزده العشتارية، أي المصطفاه من جميع النساء. الحاشدة ليلة الحفل لتزوي خارج معبد عشتار، لتقوم بدور الالهة داخل هيكل الالهة مع الكاهن الأكبر الذي عادة ماكان الملك يقوم بدوره (انظر كمثال فاضل عيد الواحد، عشتار ومأساة تموز، بغداد، ص ١٥٨، كذلك بالمراجع السابق ص ٧٠)، أما التي كان أهلها من النبلاء يقدّمونها طائفة للهيكول، فكانت تجوز لقب الالهة الأم ذاتها وهو (البتول) وهو في الكنعانية والاكادية والعبرية (بتولتا، بتولت، بتولا) و يعنى في العقائد القديمة (إشارة للآلهة) الأنثى غير المتزوجة وغير العنيفة في آن معا.

التكوين في الفهم الذكوري:

لأن الخلق بالميلاد في النظام الأمومي كان يعتمد مادته الأساسية دم الحيض، فإن سيطرة الذكر العامة بعد الغزو البدوي لمناطق الخصب، وسيادة النظام الذكوري، كان لابد أن تعيد صياغة الأدلوجة بما يتفق والشكل السيادة الجديد، ولأن مفهوم التكوين من الدم بات واسعاً، فقد لجأت الأسطورة الذكورية الى صياغة جديدة تتلاءم مع النظرة الجديد، تجاوزت شرط الولادة لأن الذكر لايلد، وأخلت منحنى آخر أعطى الذكر الدور الأساسي، فالآلهة الذكور عندما قروا خلق البشر، قاموا بنبذ اله يدهى (كنجو)، وعجنوا التراب بدمه، ومن هذا العجين تم خلق الانسان، وهو ماسجله لنا الملحمة الراقدية (إينوما أيليش) وتعنى (في العلى عندما).

أما خلق الكون برمته فقد اعتمد خطأ آخر، تم فيه وسم الأنثى بصفة الشر، حيث احتسبت الأم الآلهة العظمى (تيامات) الهة شريرة، أزعجت الآلهة الذكور فقام اله الدولة الذكورية (مردوخ) بنزالتها وهزيعتها، وهو تعبير واضح عن انتصار النظام الجديد، ثم قام مردوخ بشق تيامة كما تشق الصدفة الى قسمين، رفع القسم العلوى وجعله سماء، وترك النصف السفلى ليصبح أرضاً، وفي تلك التظاهرة نجد اعترافاً ضمنياً بضرورة الأنثى للتكوين، فمن جسد الآلهة الكبرى الأنثى تم تشكيل الكون سماء وأرضاً.

ولأن الجديد استعطن القديم، ولم يكن ممكناً التخلص نهائياً من دور الأنثى في البناء المعرفى، القائم على فرز مادي تاريخى عريق، فقد حصلت الأنثى في ظل السيادة الذكورية قيمة ثنائية، فهي في لغة البداوة السامية (في العبرية مثلاً) حواء، لكن الكلمة حقرت في تركيبتها ومفهومها جلد الحياة، وفي الوقت نفسه حملت الوجه الآخر الجديد فارتبطت حواء بالحمة مصدر الأذى والشر، ولنلاحظ الارتباط الجذرى بين: حواء، حياة، حية، حياد (فرج) والمرجع في ربطها بالحمة ملاحظة البشر للحمة تنسلخ من جلدها كل عام، فقصوروا أن الحية خالدة تجدد حياتها بهذا الأسلوب كل عام، فربطوها بالأنثى حواء مصدر الحياة المتجددة، ومع ذلك فإن الحية في المأثور التورائى الأشهر، وهو قصة وتطور وغلاصة المأثور الهدوى الذكوري، ترتبط بالمرأة لكن في صيغة تغييسية، فهي تترعرع لحواء بأكل الثمرة المحرمة في عالم الخلد، فيفقد الرجل الخلود بسببها، وتتحوّل المرأة عن منح الحياة الى سلب

الحياة وفقدان الخلود ، وعليها يجب أن يقع هذا الوزر الى الأبد.

أما على مستوى القاعدة الاجتماعية، والشكل السياسى، وارتباطهما بالمتظومة المعرفية، فى ظل السيطرة الذكورية، فقد ارتبط جميعه بغفورات تطويرية سريعة تلاحت بعد الغزو البدوى السامى للراشدين، فان المشتركات الأولى ظلت تتمتع ببقايا الديمقراطية البدائية البدوية، ويجلس القبيلة الذى أصبح مجلس المشترك الذى يختار الزعيم، لكن مع الاستقرار فى البيئة النهرية، والتحول الى الفلاحة، ومايفرضه التهر من تلاحم القوى البشرية للسيطرة على مجارى الحياة الهائلة وتوزيعها، فان ذلك فرض نوعا من الطوارئ المستمرة، التى أدت الى استمرار مماثل فى سلطة الزعيم، بحيث انتهى الأمر مع بقاءه ببقاء الطوارئ الى تسليمه كل ألوية وشارات القبائل المتجدية، ليتحول الشكل السياسى الى المركزية الصارمة، والى توارث الزعامة فى بيت الزعيم الملك، بعد دمج المشتركات الاقليمية فى الدولة المركزية، بعد صراع مزمّن بين تلك المشتركات، هو ذات الأمر الذى حدث فى عالم السماء، حيث تقول ملحمة الاينوما أيليش أن مجمع الالهة الخمسينولاشك أنه يقابل مجلس القبيلة الأرضى، أو مجموعة الاقاليم (قد سلم سلطاته لاله مردوك ، وأنهم قد اجتمعوا فى السماء ومنحوه قدرة تغيير كل شىء، وخلق أى شىء، بمجرد النطق بالكلمة، تعبيراً عن السلطان المطلق الذى أصبح يتمتع به الملك الأرضى، وبعد أن أصبحت كلمته نافذة لاتقبل الارجاء، حيث تقول الملحمة: «واجتمع الالهة الخمسون، فى أبشوكينو فرحين، وسلموا مردوك شاراتهم، وقالوا: من مثلك ملك، مر قطعه القماش الممزقة لتلتئم، مرها ثانية تعود سيرتها الأولى».

لكن الواضح فى كل الأساطير الراقية القديمة، أن تلك القدرة كانت بالقوة لا بالفعل، فهى قدرة مرجأة حيث كان الخلق يتم دوما يدويا، بل ويظهر ذلك فى التوراة التى أقرت الخلق بالكلمة، لكن فى كل مرة كان الرب يصنع مخلوقاته بيديه صنعا، مما يشير الى أن الأمر قد تم صياغته فقط لتبرير إطلاقية الكلمة السيادة على الأرض خارج للصاححات الاولى من سفر التكوين التوراتى).

هذا ماكان عن التكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر، أوجزاء ما أمكن، ولم يعد لدينا مساحة كافية لنتنقل الى فهمنا لمصطلح التهرود ودلالاته، ومن ثم نكتفى بالاحالة الى موضوعنا: مدخل الى فهم دور الميثولوجيا التوراتية، بكتابتنا: الأسطورة والتراث، حيث أوضحنا فيه وأفضنا.

الصدق الشاعر رمضان أحمد عبد الله/ كلية الآداب بالنها / قسم اللغة الإنجليزية،
قصائده تزخر بروح إنسانية عالية وشوق إلى التحرر من الطغيان وحلم بالمعادلة الاجتماعية ، ولكنها تلتفت
إلى الكثير من مقومات الشعر، وتقع في كثير من المباشرة والخطابية.

الصدق الشاعر خالد نديم حديجة- دمشق:

الصدق خالد نديم يسمى نفسه في رسالته «شاعر الكون والبشرية القديمة»! وهو وصف كبير لا يصفه شاعر
حقيقي لنفسه. فالشاعر الحقيقي عادة ما يكون لديه شعور عميق بالنقص وعدم الاكتمال: في الكون وفي نفسه.
وهذا الشعور ينقص العالم وخلقه هو الذي يدفع الشاعر للإبداع عساه يكمل هذا النقص ويربأ هذا الصدع ويعدل
هذا الخلل والشعور ينقص شعره وعلم كماله هو الذي يدفعه للاستمرار في الإبداع لعل شعره يكتمل يوما فيساهم
بحق في راب الصدع وإكمال النقص. أما الشعور فالكمال فشعور غير صحي، فلا كمال في الشعر. كما أن الشعور
بأنك شاعر الانسانية والكون يعني أنك لا تشعر بما في شرك من نواقص وعدم اكتمال.

وقد جاء شعر الصدق خالد مصداقا لما نقرر، فهو ملئ بالخطابة الدارجة والأفكار النثرية والتكرار الذي لا معنى
له، فضلا عن الأخطاء اللغوية والخلو من الموسيقى. فهو يندد بجورياتشوف قائلا: «بؤسا جورياتشوف/ أين
البلاشفة الأحمر/ أين صوت القومية؟/ أين مسرى الأمية؟/ أين شروق الشمس؟/ أين السحر؟».

ويقول «تجبا جورياتشوف/ أربعة مليارات/ لعنة بشرية/ بل صفقة بشرية/ يرسلها لك/ شاعر الكون
والبشرية القديمة/ أبو القائد خالد نديم حديجة/ مكتشف النظرية العلمية/ المضينة المادية/ يامن فتحت نفرا
للرأسمالية/ في جسد الاشعاعية العلمية».

هل هذا كلام يا أخ أبو القائد، يا شاعر الكون والبشرية القديمة؟

الصدق الشاعر عبد العزيز الجمحي:

قصيدتك «هم هؤلاء»، ضعيفة فنيا على الرغم من احتوائها على أفكار طيبة، تقتطف منها: «هم هؤلاء
الحالمين/ أن يكونوا سادة الأرض الخراب/ وأن يزعموا صكوك العفو والغفران/ في الدنيا/ وأوراق الحساب
والعقاب/ ويرسموا مشيئة الله كما شاؤوا/ ويكتبوا سجل خلقه/ ويصنعوا الكتاب».

الصدق الشاعر اسماعيل بندر/ المحامي:

مجموعة قصائده المهداة إلى أبطال الهجرة، تقديرا وعرفانا «حافلة بعمان وطنية وإنسانية سامية، لكنها
تقليدية الأداء الفني، ففيها الكثير من التكرار والأفكار المعادة والصور المبذولة. كما أن التقفية التقليدية تدفع
بها إلى اعتصاف الألفاظ والصور والتمتع نهايات للتأقية غير موفقة. من هذه القصائد تقتطف: «وقالوا السلام مراد
العبادات وقالوا السلام طريق الخلود/ ولقروا علينا بكل الوسائل/ حتى نريد الذي لا نريد/ وجاء السلام بكل
الدمار/ كأن السلام عدو الوجود/ رأينا السلام سجوننا وقهرا/ وآبسا وموتنا وقصفا عود/ ومات الجميع بروهم
السلام/ وتاه العرا وضل الطريق»

الحياة الثقافية



سوسرماركت: كمال الرمزي / مهربان فرقا لاقاليم: نزار سمسك
رسائل ياريس: مي التلمساني، الهام غالي، محمد موسى، مجدي عبد الحافظ
رسالة صوفيا: عادل الشهاوي / رسالة اسيرط: مجدي عبد الكريم / اصدارات:

من أحد الفاشلين.. إلى كل الناجحين.

كمال رمزي

بعمولتها الثقيلة من القيم المتضاربة، المتناقضة؟ وربما كان من الصعب تحويل «سوبر ماركت»، برواقعته الشعرية، وثرائه، وجزيئاته المترعة بالعواطف، إلى كلام مكتوب على الورق... ولكن يمكن القول أن هيكله العام، يعتمد على شخصية هامة من الشخصيات التي يعيشها محمد خان.. عازف البيانو «رمزي» أو مملوح عبد العليم.. يحز في إحدى صالات فندق كبير. يتصرف إلى الجراح المتمكن عادل أدهم، وسيلتنا إلى الدخول لعالم الأثرياء.. مملوح متزوج من راقصة البالية عايدة رياض. يسكن معها في شقتها. وهو دائم الشجار مع شقيقها التي لا تطيق صوت الموسيقى.. في المشاجرة الأخيرة يترك شقة الشقيقتين ليذهب إلى والدته عايدة عبد العزيز. في الشقة المقابلة لسكن والدته، تقيم جارتها نجلاء فتحي التي تربطه به علاقة تأخر منذ كانا طفلين.. نجلاء تعيش مع والدها العجوز محمد توفيق وإبنتها التي تدخل بين المراقبة، وهي تتولى تربيته بعد طلاقها من زوجها نبيل الحلفاوي، عقب سفره إلى الكويت وزواجه من أخرى لانتعاج.. وتعمل نجلاء فتحي أساسا كباتعة في «سوبر ماركت» وإن كانت

هذا العنوان الذي قد يبدو غريبا، هو الإهداء الذي يكتبه محمد خان، على الشاشة في بداية الفيلم. وخلال ما يقرب من الساعتين، تتدفق المشاهد بسلاسة هادئة ناعمة، بلا أحداث ساخنة أو مفاجآت.. مجرد وقائع صغيرة، تتوالى وتتراكم، وعلاقات مألوفة، تتكشف وتثمر، وشخصيات ثانوية كثيرة، تجعل مقدمة الصورة للحظات، ثم تتوارى في الظلال، والتحليلية البعيدة.

وكما يبدأ الفيلم «بلا بداية»، لا ينتهي بمنهاية حاسمة، فالحياة موجودة، قبل المشاهد الأولى «لسوبر ماركت»، ومستمرة، بعد أن يختفي الجميع من على الشاشة.. وما الفيلم إلا كاميرا تتسلل بنا إلى عوالم لشخصيات من مختلف القطاعات، تتأملهم بعنو، لاترصد عالمهم الخارجي فقط، بل وتفرغل إلى أغوار أرواحهم.. ويعد أن يفرج المتفرج من دار العرض، لا يد وأن يستعيد عشرات التفاصيل الصغيرة التي يتكون منها الفيلم، وأن يفكر في مفزاها، وأن يطرح على نفسه أسئلة عن معنى الفشل والنجاح، ومعيار الربح والخسارة، وكيفية الحكم على البرء والمذنب والضحية والجلاد.. والأهم: إلى أين تذهب سفينة هذا المجتمع،



دائمة الجلوس إلى ماكينة حياكة، فهي تفصل الملابس
لحساب بعض المحلات.

وتسير الحياة كما لو كانت لا تسير.. يهدوء يحضر
والد الفتاة، بعد أن أصبح ثريا يطلب مقابلة بنته- مى
مخبون- التى تحس بالفقر عنده، ولكنها، كفراسة،
بلاجلارب تنفذ نحو ضياء عالمه الثرى الذى يحتل
بالفتنة.

يستغنى الفنان عن العازف، لأن «السياسة
مضروبة!»، فيتعرب أكثر من «الجراح» الشهير، صاحب
المشروعات المتعددة.. يعمل معه، ويضطر، فى أحد
المراقف، أن يعمل له الحقيقة، لكنه يتشاجر معه عندما
يطلب منه أن يعرله على جارتته، فجلاء قتلنى، المصعب
بها.

وينمنا ترتبط المراقبة بوالدها وعالمه، بالرغم من
غضب والدتها، تقرب الأم بدورها من عادل آدم.. وما
هو العازف يرى، مندهشا، جاراته الوديمة، فى صحة
الجراح، وقد ارتدت الملابس الفاخرة!

لكن الفيلم ليس مجرد الهيكل، فمشترات
التفاصيل هى التى تمنحه شكله ومضمونه.. «فالسور
ماكت» ليس هو ذلك المحل الذى يبيع البضائع، ولكنه
الجموع كله الذى يكاد يبيع الأحلام ويشترى البشر..
وفى الفيلم تشهد نوعين من «الحظوظ».. خطف بناتى
يقوم به، فى الشارع، إثنان من راكبى الدرجات
البخارية.. يخططان حقيبة مملئة بالنقود، من أحد
الرجال.. وخطف آخر «متحضر»، يتزاوله الأثرياء من
عليه القوم.. فالأب «إنسا»، والذى لم يعرف إنسته
طوال عشر سنوات، يخطفها «عمليا» بحكم إمكاناته
الراسخة، والجراح «المتعلمان» ينجم أخيرا، فى خطف
«الأم»، بعد وفاة والدها من ناحية، وهجر إنستها لها من
ناحية أخرى.

كل شيء فى الفيلم، يتحرك بهدوء نحو التحلل..
العلاقات، والقيم، والأمانى، والوجود.. ولأن عاصم
توفيق، كاتب السيناريو المرفف، صاحب «عودة
مواطن» و «القاهرة والناس»، استوعب درس أنطون
تشيكوف تماما، فإنه، يتسج على منواله، ولكن بدلا
من «فيضان» الكلام فى مسرحيات الكاتب العظيم،
تجد هنا «فيضان» من الصور والقطعات واللمسات، الى

تصير بسفا عن هذا التحلل العام.

فمثلا عندما يعود عمود عبد العليم إلى زيارة
والدته، عقب الصلح مع زوجته.. يجد نوافذ وأبواب
شرفة جارتته قد أغلقت، فيعلم أن هذه الأسرة،
بتناسكها، وأحلامها، قد تبددت تماما.. وعندما يفتح
شقة والدته، ويسمع وتسجع معه صرتها، وهى تطلب
منه أن يأتى لها فى غرفة النوم.. فهى تعلم أن أحدا
لن يفتح الباب، أو حتى يطرقه، إلا وحيدا.. بالطبع
تأخذ فى حضنها، وتعاتبه بحبة، وألم، لأنه لم يزورها
منذ عدة شهور.. ويوحى لنا المشهد، بذلك الأسى الذى
يغلفه، بأن علاقة حميمة أخرى فى طريقها إلى الأفول،
وأن هذه الأم تستعد للرحيل، وأن الشاييك والأبواب
ستغلق إلى الأبد.

وطوال الفيلم، يبدو ممدوح عبد العليم، فاشلا
تماما.. مجرد عازف نكرة فى صالة فندق، يتلقى
«النقود» بطريقة متحضرة، فالسادة، أحيانا، ترق
قلوبهم، فيضعون التلليل من الدولارات فى الكأس
الأتيق الموضوع فوق البيانو.. ويحاول أن يدخل عالم
«الناجحين» فيشغل، ويصر على ألا تتنازل زوجته
وتترك البالية لتنضم إلى فرقة رقص- تقول أنها
محترقة- لتعجب الأفراس فى أحد الفنادق.. ولكنه، فى
النهاية، يتخاذل، ويرافق.

ويحسب للفيلم أنه لا يعطى أو يدين.. لا يهاجم أو
يكبر.. ولكنه يشفق، حتى أنه يكاد يتحول إلى



«سوبر ماركت»، يرتفع فيه مستوى الأداء التمثيلي لكل المشاركين فيه، فبلا مبالاة، أو إهتمام، يؤدي كل منهم دوره بصديق وصفيوة، بما فيهم عادل أدهم الذي إبتعد هذه المرة عن «كلوشيهاته» المكررة. وإذا كانت لجهلاء فتحتى، سواء فى صلاتيتها، أو إنكسارها، نبتت على درجة كبيرة من الإقناع.. فإن مدحوب عبد الحليم، بأدائه التلقائى المعتمد على فهم عميق للشخصية الهامشية الجميلة التى تستوعبها قماما، فيمثل كأنه لايمثل، فإنه يدفعنا، بنظراته الحائرة قرب النهاية، إلى أن نتحسنا؛ من الذى فشل ومن الذى نجح.. من الذى خسر ومن الذى كسب، فى هذا «الصوبر ماركت» الكبير.. «سوبر ماركت» إجمالاً، يدفعنا إلى أن نعيد التفكير فيه من جديد، بل وإلى أن نتلفت حولنا لنحاول أن نعرف: إلى أى موقفاً ستتجه السينة.

مرثية.. تصل إلى ذروتها فى ذلك المشهد الطويل، والمنفذ بمهارة، الذى يستغل فيه محمد خان مجمل عناصر اللغة السينمائية.. فبينما مدحوب عبد الحليم يعزف، يضع أحد «الجرسونات» عملة دولارية فى الكأس، ويخطر بأنه من «الجراح» الشهير، ويوقف العازف نصف وقته إمتناناً لصاحب العطايا.. ومن وجهة نظر، نرى لجهلاء فتحتى جالسة على طاولة المليونير مع مجموعة من الناس.. ويحاول أن تخفى رأسها.. وإلى طريقها للخروج تضطر إلى خلع فردة حذائها لأن الكعب قد إنكسر.. تسير كما لو كانت «تخرج» ساق طويلة ساق قصيرة.. ويتبعها العازف.. ينادى نفسه بين السلام ليرقيهما وهماً يدخلان المصعد، وقبل أن يفتق الباب تلتقى العين للحظات.. مدحوب المتكئ داخل ذاته، لا يصدق ما يراه، يعطينا إحساساً مذهشاً بالهزيمة والرقبة فى الهرب، عمتجراً بدرجة من درجات الخوف.. وهى يرغم مكياجها الصارخ، إلا أن وجهها قد علا، قبح ما.. نوع من دمامة الوجه الذى إنسحقت نفس صاحبه.. إذن فليس ما إنكسر هو كعب فردة حذائها فقط.. ولكن الإنكسار أصاب روحها.. أما عادل أدهم، الناجح دائماً، فإن السيجار يتنصب بين شففيه.. وبإستهائه يطلق دخاناً متقطعاً من نصف فمه المفتوح.

على هذا النحو، يكون محمد خان مشاهداً، مستفيداً من أبسط قطعة إكسسوار، مستعينا بإضاءة توحى وتمير.. فإذا كانت الإضاءة واضحة وساطعة، فى مشاهد الشوارع، المحتللة بالصوم والخطافين، فإنها، فى صالة الفنتق، كابية خائفة كثيفة، تبعث على الإقبحاض، بينما كاميرا كمال عبد العزيز، تحاول، أن تشق طريقها بين زحام يعطى إحساساً بأننا فى غابة يشوبها الكثير من القموض.

اللقاء الختامى لمهرجان فرق الأقاليم:

جدية وصدق العاملين جميعاً

نزار سمك

القرية العشر عليها وعندما فشل في نشرها صحفياً قرر نشرها مسرحياً ولعب هو دور الراوى.. العرض يتكون من مجموعة تيلوهات يحكى كل منها واقعة لها دلالتها الاجتماعية وإن كانت النهاية أحياناً عكس الدلالة الأولى مما يجعل المشاهد موزع النفس ومشتتاً بين هذه وتلك، واللوحة الأولى تبدأ بيزاد يبيع فحمه أب أبيته التى عاشت قصة حب طولها سبع سنوات ثم تتوج بالنجاح ليبلوز بها «الحاج» المهيم على القرية والذي يشتريها بالدولار وفقاً لشروط المزاد. بعدها نعرف قصة هذا الحاج الذى هو عضو بكل التنظيمات السياسية فى مصر على مر السنين من خلال القبض عليه بتهمة نهب أموال القرية وأكل حقوقها إلا أن القرية تدافع عنه تماماً وتقف فى مواجهته الضابط وينتهى الأمر بانسحاب الضابط وانتصار الحاج الذى يعلن بعد ذلك أنه قرر التنحي عن خدمة الجماهير. وتتمسك به القرية. وفى مظاهرة ضخمة تتطلب منه علم التنحي (١٢) وأثناء هذه المظاهرة الزفة يكون هو راكبا دبابته ثم حكاية صابر الفلاح الذى كان أول من ذهب إلى اليمن وآخر من عاد على حرب ٦٧ ثم ٧٣ ليعود بعد ذلك فيجد شقيقته وزوجيهما قد استولوا على أرضه فى فترة غيابها ليتم تحويلها إلى مشاريع

أقيم على مسرح السامر مهرجان لعروض الثلاث فرق الفائزة بالمركز الأول عن عروض الفرق القومية وقصور الثقافة ويهرتها والذي أقيم فى بورسعيد وذلك لمنح المركز الأول جائزة وهذا أمر آثار حيرتنا فكيف يتم المقارنة بين عرض لفرقة قومية له ميزانية كبيرة بعرض لفرقة بيت ثقافة ليعتم اختيار الأول.. المهم؟! هاهى العروض بالقاهرة وما نحن نراها.

جوى إيه؟!

هو عرض فرقة المنوفية القومية. والافتتاحية التى بدأها الدمرداش عرضه شديد الإبهاز.. مولد سيدى «حبلص المتوهاى». أدار المخرج ونقل هذا المشهد بإقتدار شديد جعلنا نشعر أننا فى مولد فعلاً بقرية ميت كوم على «الاسم له دلالة» ومنها يطرح علينا المخرج سؤاله أو عرضه «جوى إيه؟.. العرض يصعب حكايته» كما وإن هناك ميت كوم أخرى. من خلال الافتتاحية/ المولد نعرف أننا سوف نشاهد قصة الطاعون الذى أصاب القرية.. الطاعون الاجتماعى والخلل القومى الذى زجهز عليها ولم يبق إلا مذكرات آخر شخص، استطاع أحد الصحافيين المهتم بأمر هذه

بفتحى عبد الناصر فهو الوحيد الذى حدث معه ذلك- ولكن هذا الحاج كما يقولون فى العرض دخل جميع الاحزاب بما فيها الوطنى ومات وقد بدأ! أما صابر فيقول انه وقع فى الاسر عام ٧٣ وعاد بعد سنوات والخليفة أن الاسرى عادوا بعد شهرين على الاكثر.. فهل لجأ المؤلف (حمدي عبد العزيز) والمخرج الى هذا الخطأ ليجعل عودة صابر تتحقق مع بداية تمكن الانتفاخ الاقتصادي وضياع أرضه.. إن سؤال صابر هل الحرب انتهت أم لم تنته أم أنها لم تبدأ بعد صار هو جوهر الموضوع ونهايته المنطقية.. لقد أجاد الممثلون على خشبة المسرح صياغة عرض جماعى دون الوقوع فى محاولة الظهور الفردى وكان كل منهم يدرك أنه واحد ضمن هذا المجرى وتلك الروح لعبت دوراً فى نجاح وقاسك العرض أما المذکور فلقد كان واقعياً وضخماً ويرغم ضخامته إلا أن الوجود الكثير الواعى للممثلين على المسرح لم يجعله يطفى على العرض والحدث. أما المطرب «صفوت الصاوى» كان أكثر من رائع وموفقاً بشكل جيد فى التفاعل مع اللحن (على سعيد) لقد استطاع بصوته الجميل والقرى أن ينقل الينا أحاسيساً مختلفة وصدقاً وتفاعلاً مع الموقف.. إنه يملك صوت قادر على التعبير والتأثير الدرامى. وقادر على أن يمسك بوجدان المتفرج المستمع.. إن هذا الصوت الحميمى مضافاً الى حميمية العرض وصدقته ومعارفته الجادة فى مراجعة وكشف الطاعون الاجتماعى جعلت منه عرضاً متميزاً يستحق الجائزة الاولى بمهرجان بور سعيد بل جعلته يستحق الحصول على ٦ جوائز.

الغلب على المكشوف؟ فرقة قصر ثقافة السويس

المفروض فى هذه المسرحية أنها تقدم لك مواطناً اسمه صابر «ايضاً» لترى مايقع عليه من قهر وظلم الى الإغتراب والضياع ولكنه يقول فى النهاية لا.. الغاية جميله بالطبع ولكن كيف الوصول الى هذا.. تلك هى الفكرة التى أستولى عليها المؤلف من رحلة حفظه لسعد الله ونورس والتي أعدها هو بدوره عن بيتر

إنتفاحية وحين يعاود إسترجاع أرضه يقشل وعندما يعلن أن الحرب لم تنتهى يتهم بالجنون لأننا فى زمن السلم وتسيطر الشركات الإنتفاحية بما فيها شركة «خيبتكو» على الموقف.

الجزء الثانى يبدأ بتكريم المدرس «مأمور عهد السيد» الذى ابتكر طريقه تعليمية جديدة تحافظ على المواهب والمواظنين لتعيش فى ملكه الصمت الجميل.. إنها قطع لسان التلاميذ ليفقدوا القدرة على النطق.. مثلما فقدوا أهلهم برغم احتفاظهم باللسان.. بعدها يناقش موضوع تنظيم الأسرة من خلال مزيج تلفزيون لديها ٥ أطفال تتهم عامل بأنه غير وطنى وخائن لأنه أعجب ٦ أطفال ويدافع هو عن نفسه بأنه أدخلهم الجامعة وعلمهم كلهم.. ثم يناقش قضية السكن فى القبور وثورة الموتى على ذلك لأن راحتهم انتهت بفضل الأحياء.. هل هناك فرق بين أن تعيش حياً فى مقبره أو تموت حياً فى علبه؟ شقة.. أنك لا تملك وانت تشاهد هذا العرض إلا أن تشعر معه بعلاقة حميمية خاصة «فى نصنة الاول ولكنك تشعر ببعض الملل فى نصنة الثانى.. ربما لعدم منطقيته الطرح.. اننى لا يمكن ان أتعاطف مع رجل أعجب ٦ أولاد لجرد أنه علمهم وأدخلهم الجامعة وبهذا يكون قد عمل ما عليه وجتونه وهزيانه بعد أن اتهمته المذبة بالهيانة واللاوطنية.. إن الأمر ليس بهذه البساطة وهذا فهم قاصر للمشكلة.

عموماً لقد كان المخرج موفقاً تماماً فى إدارته لهذا الحشد الهائل من الممثلين واعياً تماماً بخشبة المسرح وإمساحاتها وكانت حركتهم وإيقاعهم على المسرح فى غاية التناسق والتناغم وإذا كان هناك بعض التناقض داخل العرض فربما مصدره رغبه المخرج أو المؤلف قول كل شىء فيما جرى.. ومثل هذا الطاعون الاجتماعى السياسى هو أمر شديد التعقيد. قلنا أن هناك بعض التعشت والتعزؤ النفسى الناتج عن التناقض نتيجة عكس الدلالة داخل اللوحة.. فالتقاء تصعيد هذه المزداد والبيع وتفرغ بعرض مراهبها بهجة تشجع المشتري نراها بعد إقام البيع حزينة تفتى «والبنى ياها ماتفرط نيا».. وأهل القرية الذين يمانرن من تسلط الحاج وإستغلاله يدافعون عنه ويمنطقن. ويتسكرون به بصفته راعى مصالحهم ويرفضون التفتى- وهو أمر يوحى



هذا الثأر بالعدل يصبح الأمر أكثر تعقيداً حين يكون العدل مستحيلًا.. عوده القليل حياً، و«يامة» تعلن أريد أبى «كليب» حياً ومن غير «سالم» القوي الشجاع العرييد الفارس غير المسترل قيل تلك اللحظة- يحقق هذا العدل الحلم حتى وإن سالت الدماء أنهار.. طالب الثأر على حق، وطالب العدل على حق والراغب في حقن الدماء والسلم قدم ما يستطيع في سبيل ذلك.. ولكن الطفلة تريد أباه حياً إذن فلتكن الحرب والإبادة وليتحنى العقل جانباً لقد أستطاعت الفرقة أن تجسد هذه الاشكالية جيداً على المسرح.. وأختار المخرج أن يعالج النص ويتناوله كلاسيكياً.. فالنص كذلك صراعاته الداخلية بقدرة والكل يسير إلى قدره المحتوم الذي تقدره النجوم.. قدر إغريقى على تراث عربى.

وبرغم صعوبة النص وتعدد غيوطه وشخصياته المركبة فإن الممثلين اثبتوا جدارتهم في فهمه وتجسيده ولم تكن النصحي عائقاً بينهم وبين النص والجمهور والأخطاء كانت بسيطة للغاية وأستطاع المخرج بذلك أن يحل مشكلة الديكور تحسناً من العرض فالبينة عربية صحراوية ولابد وأن يكون الديكور بسيطاً. وبساطة الديكور جعلت العمل سهلاً أمام المخرج وأعطت للحركة مرونتها وسلاستها وخبرتها فتحرك الممثلون على خشبة المسرح صعوداً وهبوطاً بشكل سلس يؤكد على الحدث ويميز الصراع مع النفس ومع الآخر.. كما

فايس (ولكن سعد الله قال ذلك) فهل العرض جعلنا نشعر بهذه الفكرة وهل المؤلف (مجاوزاً) أستطاع أن يصل بنا إلى ذلك؟- فى الحقيقة لا فلك إلا أن تقول لا.. فالعرض من ناحية الشكل يبدو مهموم بالإنسان ومشاكله وما يلاقيه من قهر وما يعانيه من هوان إلا أن سطحية المعالجة وسذاجة التناول والاعتماد على حوار ضعيف وإفقيته مستهلكة.. تجعل المشاهد يكره ويغل هذه الهوم ولا يتعاطف معها بل أن ضعف هذا المراتب الصابر يجعلنا نقول له «تستاهل».. العرض به شبهه الكباريه السياسى ولكن ضعف النص والمعالجة لم يؤدى إلى ذلك.. كان هناك إطالة في بعض المشاهد أصابتنا بالملل خصوصاً المشهد الاول واللاحق على صابر لكى يحكى حكايته وكذلك السجن.. أفضل ما فى هذا العرض، الديكور وإن كان به قطعه مثبتة بشكل دائم لم أنهم وظيبتها إلا إذا كانت لتصفير المساحة وأسوأ ما فيه هو جرأ عاطف عبد الرحمن فى وضع اسمه على هذا النص كمؤلف وكان من الأفضل أن يقول تمصير أو اعداد.. إننى لا أستطيع أن أقهر هذا التناقض.. المؤلف والمخرج (سمورا زاهر) معنيان مهموم الإنسان وكيف أنه يتم إستلابه بواسطة قوى غاشمة تصل إلى حد نهب هذا المراتب إقتصادياً بواسطة المعامى والشرطى ثم يذوقنا المؤلف (المخرج) إلى إتخاذ موقف من ذلك فى الوقت الذى يستعجب هو بهتر فايس أو سعد الله ونوس؟ عموماً حصول هذا العرض على المركز الأول لفروق القصور جعلنى أتحسأس وأساء طه وماذا عن بقيه عروض القصور إذا كان هذا هو حال الأول؟

وما حصل على المركز الاول تميجه لنوايه الطيبة المهمومة بالإنسان وبالشاهد الأخير.. ولكن الطريق إلى جهنم ملىء بالنوايا المستهتة..

الوزير سالم

وبيت ثقافة سماء طلفا

هذا النص هو درة نصوص الفريد فرج..ولانه كذلك فإنه لازال ممسكاً بأماكن الأثم والتعب والهلم داخل بيتتنا.. إنه يناقش موضوع الثأر حين يكون ضرورياً وعشياً ومستحيلاً فى آن واحد خصوصاً عندما يرتبط



بعض ماجرى فى هذا البلد ، يعرض استكشاث ثقيلية مصحوبة بالغنا - المحركى توضح ماحداث فى سنوات الافتتاح ومانتج عن ذلك من صعدو ثنات دنيا ذات أصل وضوح تقوم باستيراد ماهو فاسد أو تنهب الأموال .. وذلك تتناول مشكلة الادمان وتوظيف الاموال وكان مشهد الإدمان من افضل المشاهد التى قدمها رجب سليم حيث شخص لنا الأسباب التى جعلته ينحرف ويدمن «القرل» وفى قضية توظيف الاموال أشار المشهد الى العم سام الذى يحركهم كعرائس مرجها إتهامه الى المودعين انفسهم برصفهم مستوليين عن الذى حدث لهم لأنهم صدقوا أن النقود يمكنها أن تلد (حكاية جمعا والحل) وحقيقة الأمر أن ماحداث هو معادلة بين نصاب وطماح لعبت الحكومة فيها دور العامل المساعد لإتمام التفاعل أو التزاوج «محلل يحنى» .. وكما ترون حى قضايا تم تناولها كثيراً بحيث أنها باتت مستهلكة أو عملة ولكن المخرج أستطاع إنقاذ الأمر بأشمار أحد فؤاد نجم والتى قام المخرج بتضيقها جيداً مع هذه القضايا المطروحة فى «النص بالإضافة الى التشكيلات المحركية والجمالية المصاحبة للألحان المرفقة جداً من «رجب الشاذلى» وأداء الممثلين خاصة رجب سليم وقاطمة عبد الرحيم كل ذلك أدى الى وجود فرجة مسرحية جيدة ذات إيقاع منتظم بالإضافة الى ديكور

وأن شريط الدم المحتد ليتقسم المسرح من أعلاه الى أسفله كان موحياً ومعبراً.. فهذا الصراع وهذا الدم سيحتاج الجميع ولن يتجروا منه بنو ويكر» أو «تقلب» وكان اختيار الملابس مرفقاً.. أما الممثلون فلقد كان «سالم» (زاهى الهندواى) متمكناً وممسكاً بالشخصية جيداً وكذلك «كليب» (محمد صبرى) وجساس «رياض طلبة» جسّد صراعاته الداخلية والخارجية وعبر عنها بشكل جيد و «جليلة» (منى ابر التيجا) وسعاد (فبنى ابراهيم) كانتا رائعتين وأكدت أهمية المرأة فى إداره أى صراع وأثبتتا تفوقهما .. لقد أجاد الفريق باكملة كل فى حدوده دوره المرسوم له حتى اللقاء التى حلت محل «يامة» (هاله كمال) لمرضها المفاجئ- قدمت أقصى مايمكن وكانت موقفه.. إن نص الزهر سالم نصاً قوياً وصعباً، وأختيار المخرج أحمد عبد الجليل له يعكس جديته وفيه أهمية المسرح .. وانعكست قوة النص على الفريق يزيد من المسئولية فأصبح سهلاً بين أيديهم بفضل جديتهم وإصرارهم على التفوق وقناعتهم بأن المسرح شىء مقدس ولا بد أن يبقى كذلك. لقد أمتعنوا بعرضهم وأثبوا أنهم أهل للجائزة الأولى هنا وهناك إلا أنهم بهذا النص نكروا الجراح .. فما أشبه اليوم بالبارحة .. وكأنه قدر إغريقى يسيطر علينا نحن العرب فلازلنا نجهد رفيع السيف والسلاح على أنفسنا وأعمال القتل والذبح فى انفسنا ولازال العقل متنعهاً ولازال الدائرة ولازلنا ننتظر من يتقدم ليقتضى على «جساس» والزهر سالم» معاً قريباً يستقيم الأمر.. أنها هفوة العمل الذى برغم قديمه إلا أنه دائماً وأبداً قادر على أن يكون معاصراً ومعبراً عن هموم الانسان وعلميه الدائم فى العدل المستحيل، دون أن يصيبك الملل لأنه ليس نصاً لمناسبة

... صاحبه شايب

هذا هو اسم العرض الذى قدمته فرقة بور سعيد القومية للمخرج رشدى ابراهيم وهو خارج المسابقة.. العرض كوميدى ساخر لا يخلو من المرارة خصوصاً وهو يتناول بعض مشاكلنا أو وهو قائم على التشخيص داخل العرض من خلال فريق مشخصاتية يقودهم مخرج كل همه أخراج «مولد» فيتولى الفريق تشخيص

مصطفى السيد المتميز في هذا العرض فكرة وتنفيذاً
لنهر على هيئة «مقام» متحرك حول محور ليتم تغيره
مع تغير موضوع التشخيص يفتح الأجانب.. كل هذه
العناصر مجتمعة جعلت لهذه الفرقة مذاقها الخاص
لتنتهى بالمولد الذي يريد صرح التشخيص الداخلي
وكان تنفيذاً جيداً ويتحول فريق التشخيص إلى
«مسحراتيه» يرقظون النائميين و «مصر النائمة من
سنين».. إن اختيار اسم.. وصاحبة غايب» لهذا
العرض جاء موفقاً لأنك تستطيع أن تضع ماتريد..
مولد وصاحبة غايب أو نص..

ولكن يبقى شيء جدير بالملاحظة وهو
الإقبال الجماهيري على هذه العروض في
المسرح هذا المسرح الذي شهد عروضا سابقة
تضم أسماء رنانة ورقم ذلك كان المسرح
خاوياً.. أما في فترة المهرجان ترى لأول مرة

جمهوراً واقفاً يشاهد عرضاً.. لقد كانت
السمة الغالبة هي التواجد العالي
للمتفرجين في حالة العروض الجديدة وفي
العرض «النص نص» كنت تشاهد أنسحاب
الجمهور عندما يصوبه الملل. هذا التواجد
العالي للجمهور (ها فيه أنسحابه أحياناً)
دليل على أن فرق الاقاليم تحظى بحسبه
جوده لدى جمهور القاهرة- تجعله يلتفت حول
العرض الجديد ويتمسك من العرض المثل-
وهذه السمعة ترجع إلى جديده وصدق
العاملين جميعاً في فرق الاقاليم خصوصاً
عندما يتعدى عن تقديم أنفسهم للمسرح
التجاري.

عروض الشارع

وديناميكيات الاتصال

من التلمساني

أنت الآن في باريس لأول مرة، تحمل على كتفك آلة تصوير فوتوغرافي وتحمل على الكتف الأخرى حقيبة بها عدد لا بأس به من الخرائط ودليل سياحي وقاموس صغير إلى آخره لكنك لا تعرف من أين يبدأ غزوك السياحي للعاصمة... الدليل يرصد لك عشرات المناطق السياحية الهامة ويجرتك تزدها كلها ازادت الأسماء والمعالم. أنصحك أن تعرك جانباً الخريطة والدليل.. وأن تتبعني.

الوقت: ظهراً... المكان: ساحة مركز جورج ميهيدو الثقافي في باريس. الساحة كبيرة ومتحدرة في اتجاه أبراب المركز كأنها مسرح مدرج كبير، تلتف مجموعات من المتفرجين في صورة حلقات مختلفة الشكل والكثافة حول بعض الراقصين هنا وبعض الحواة هناك. تختلط أصوات الموسيقى والتصفيق بلفظ المجموع الهائلة. والمئات. بعضهم يقترش الأرض ويهتز البعض الثاني على أنغام الموسيقى، والبعض الآخر مثلك، يضع يداً في جيبيه ويبدأ على آلة التصوير الفوتوغرافي. تحسباً للموقف!!

مركز جورج ميهيدو من أكبر المراكز الثقافية في باريس. يضم عدة قاعات للعرض السينمائي والمسرحي وصالات للفنون التشكيلية ومتحفاً للفن الحديث ومكتبة هائلة في ثلاثة طوابق ومكتبات لبيع الكتب.. ولكن دعك من هذا كله، وانظر حولك. هنا في ساحة المركز تجد عروضاً من نوع آخر، تبدأ بالحواة والساحر

والأكروبات وتنتهي بالباليه والموسيقى الكلاسيكية. ولا يأتي هذا التنوع من فراغ فهو تأصيل وامتداد لعادات ترجع جذورها إلى القرون الوسطى، عندما كان للشارع دوره في تكوين الثقافة الشعبية، في الأسواق والميادين والساحات، وكان للفن الجماهيري دوره في تسليمة الطبقات البسيطة وفي تكوين طبقة من الفنانين المتجولين، ماتشاهد الآن امتداداً طبيعياً لها.. ولا يخفى عليك ورغم ذلك إلى أي مدى صار الفن الشعبي، أو لنقل فن الشارع، عملية إبداع واتصال باللغة التعميد. وحتى لا أطيل عليك كثيراً، إليك ملاحظته في هذا الصدد.

يمكننا أن نقسم العروض الشعبية التي تقدم هنا - وهي نموذج مصغر لما يقدم في باريس عامة على المقاهي وفي أنفاق المترو- إلى خمسة أقطار أو أقسام يضم كل قسم منها أشكالاً مختلفة من فنون الأداء، منها على سبيل المثال لا الحصر أولاً عروض الحواة والأكروبات، ثانياً عروض البانتوميم، ومنها ما يقدمه أحد المحترفين مستعيناً بمجموعة من الأطفال يختارها من بين الجمهور ومنها أيضاً البانتوميم - الراقص الذي يقدمه شاب وفتاة ومحاكيان من خلاله. ولم لا قصة حب رومانسية. والنمط الثالث هو ما يمكن أن نسميه العروض الراقصة ونجد في هذا القسم عروضاً من الرقص الشعبي اليوناني وراقصة غجرية تؤدي رقصة الفلامنكو وأيضاً راقصات باليه يقدمن عرضاً للأطفال. القسم الرابع هو قسم الموسيقى والغناء. وفيه بعض العازفين من امريكا اللاتينية ولحرة بالهانية وموسيقى القرب وموسيقى هندية وقريباً يفتنى أغنيات «الحنافس» الانجليزية حتى تصل إلى الموسيقى الكلاسيكية وأهم آلاتها المستخدمة في عروض الشارع الكلمات والفوتو - محاضف حملة وعلت قبيته. والقسم الخامس والأخير يضم عروضاً مسرحية مرتجلة، من فصل واحد، يقوم فيها المعارض باختيار

مغلية من بين المتفرجين ويؤدي معهم وهم عرضاً هزلياً. ونلاحظ أن عدد العارضين أو جنسيتهم لا دخل له في تراجدهم على ساحة الفن الشعبي، فيجهم يؤدي عرضه منفرداً والبعض الآخر يقدم عروضاً ثنائية أو جماعية. ونجد من بينهم الباياني والافريقى والانهلجيزى والفرنسى والاسبانى الخ. ولك أن تسألنى ان كان للعرب نصيب من هذه العروض فأجبك:

نعم، فهم المتفرجون!!

أما صفة الشعبى التى أطلقها على عروض الشارع فلا ترتبط بطبقة معينها إذ يشارك في هذه العروض مجموعات هائلة من المتفرجين لاهدد طبقتهم مدى إستمتاعهم أو مشاركتهم في العرض. كما لا تقوم على أساس الهراية أو الإحتراف، إذ أن معظم العارضين يحترفون هذه المهنة ويأرونها في مقابل ما يجمعونه كل يوم من فرتكات قليلة هى مصدر رزقهم الوحيد. وإذا ترتبط صفة «الشعبى» بماهية الاتصال الذى يتم على أساسه تبادل واستهلاك السلعة الفنية. هذا الاتصال لا تخضع لقوانين رسمية تفرض عليه من الخارج، من الجهات أو المؤسسات الفنية، إذ يختفى فيه المبنى المسرحى والتنظيم الادارى المعقد وقوانين الضرائب والعوائد. وإذا يمارس العارض فنه دين وواجب، اللهم إلا تلك التى تحكم سير الأمور في الطرق العامة، وكما تتم عملية الاتصال في اللغة وفقاً لست مفردات أساسية يعرّفها علماء اللغة على أنها المرسل والمتلقى والرسالة والقناة والرمع واللغة (المنطوقة أو لغة الإشارة، أو الموسيقى، أو غيرها).. فان نفس الاتصال يتم بين العارض والمتفرج على المستوى الفنى وفقاً لهذه المفردات الست.

الوقت: عصب المكان: ساحة مركز جورج سميدور الثقافى في باريس. تجرى لأن عملية الاتصال بين العارض والمتفرج. يفكر صاحب العرض في وسيلة مناسبة يجتذب بها المتفرج وهو يعلم أن المتفرج لن يهتم بسهولة بما يقدمه له، لذا فهو يطيل في مرحلة الاعداد للعرض. ولكن أترك الاله التصوير الآن فالعرض لم يبدأ بعد. ترى أحدهم يحمل جهازاً للتسجيل، يضعه في ركن من أركان الساحة وتتلفظ من الجهاز موسيقى صاخبة تجذب انتباه المارة، وتري الآخر يخرج أدواته من حقيبة كبيرة ويوتبها في بطة وأناة على الأرض: سجادة فارسية.. لوحة مثبت عليها مئات المسامير..

مجموعة من السيوف اللامعة.. عصا كبيرة زاهية اللون.. فتعرف أن هذا الرجل هو الحارى. أما مثل ومخرج وكاتب المسرح الرجل فهو لا يكشف عن أرواقه سريعاً، إنا يبدأ في معاكسة المارة أداء بعض الحركات البهلرانية المضحكة التى تلفت النظر إليه وحين يبدأ في دعوة الناس بالاشارة للالتفاف حوله. كلها خطوات للاعداد للعرض، الذى لا يبدأ إلا إذا توافر للعارض عدد لا بأس من المتفرجين يصل في بعض الأحيان في العروض الناجحة إلى أكثر من مائة متفرج.

تستمر عملية الاعداد للعرض نحو عشر دقائق وتعد جزء من العرض نفسه، فهى تشير إلى غط العرض وتحدد أهدافه كما تحدد مدى قدرة العارض على اجتذاب الجمهور وعلى الاحتفاظ به وهى مرحلة هامة من مراحل الاتصال ورغم أن الاتصال لا يكتمل كلياً وفعلية إلا من خلال العرض فانه يتم منذ اللحظة الأولى التى يخاطب فيها العارض المتفرجين لاجتذابهم. تتأثر عملية الاعداد للعرض بعامل هام وجوهى هو النظام العرفى الذى يجرى من خلاله توزيع العروض المختلفة على المساحة المكانية المتاحة أمام المركز لبعض العروض يشتهر بقره وقدرته على اجتذاب الجمهور وبالتالي تتوارى العروض الهامة الأخرى فترة من الزمن حتى ينتهى العرض الأول من جمهوره وذلك يضمن العارض الثانى نفس هذا الجمهور تقريباً لعرشه. وعادة ماتتواجد ثلاثة أو أربعة عروض في نفس الوقت في مختلف أركان المسرح الشعبى غير أن العرض الكبير غالباً ما يتخلع جمهور العرض الصغير وإن كان التواجد السلمى ممكناً.

هكذا يجهز العارض أدواته وبشكل خريطة مسرحه وينظم صفوف المتفرجين حوله على هيئة دائرة أو مربع كبير أو في مواجهته في شكل نصف دائرة. ويبدأ عرضه عادة بزلز أجزائه أهمية، فالان وقد انقلب حوله عدد لا بأس به من المتفرجين لم يعد يخشى أن يتلفوا من حوله سريعاً.. أمامه بضعة دقائق أخرى قبلما يبدأ الملل يتسرب إليهم، وهنئذ يجلب إهتمامهم مرة ثانية بتقديم أكثر فقرات عرضه تشويقاً وإثارة. وهو في خلال العرض يدهو جمهوره الى التصفيق كنوع من المشاركة والاعتراف لعرشه بالجودة ويصبح التصفيق جزءاً من أجزاء العرض وإيقاعه ويمكننا أن نميز بين أركان العرض الشعبى الخمسة التى سبق أن أشرنا إليها وفقاً لنوعية المشاركة

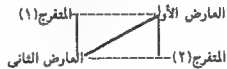
(مشاركة نوعية) من قبل جمهور المتفرجين أن يتجه في البداية إلى جمهوره (المتفرج (١)) في مرحلة الاعداد للعرض ثم يختار بعض المتفرجين لاداء حركات معينة (أودورا محمدا) تهدف كلها للاضحاك فيتحول المتفرج (١) إلى عارض ثانى يتجه بدوره لجمهور المتفرجين الذى يشويه بعض التغيير نظرا لعملية الاتصال التى تجري بين العارض الأول والثانى.. بين هذين المستويين مستوى الاتصال الأول بين العارض الأول والمتفرج (١) ومستوى الاتصال الثانى بين العارض الأول والثانى وبين المتفرج (٢) يحدث اتصال جانبي يحدد خطوط العرض بين العارض الأول والعارض الثانى الذى يتلقى تعليمات الأول وينفذها. يختلف المتفرج (٢) عن المتفرج (١) في كونه يتلقى رسالة مختلفة عن تلك التى يرسلها اليه العارض الأول في مرحلة الاعداد. فالمتفرج (٢) يتلقى رسالة ثنائية من العارضين الأول والثانى معا تقدم على اتفاق غير معلن على اعتبار العرض الثانى مبدعا بدوره.

إذا عدنا للعرض نفسه وحاولنا أن نستخلص منه الرسالة (والعرض نفسه أيضا رسالة) التى يرجمها العارض للمتفرج من خلال عملية الاتصال لوجدها لا يخرج في مجموعة من هذين اثنين: الاضحاك والابهار. ويندرج تحت القسم الأول عروض الكوميديا والابهار (بالطبع) وبعض عروض الحواة واليهاتوميم، ويندرج تحت القسم الثانى عروض الاكروبات وبعض عروض الحواة وعروض الهاليد كنا يضم هذا القسم بشكل غير مباشر العروض الموسيقية الغنائية. يستخدم العارض طاقاته وقدراته الخاصة مثل صوته الجمهورى أو وجهة الجهاد الذى يتعارض ومظهر الهزلى فى اضحاك الجمهور مع الاستعانة ببعض الادوات مثل عصا كبيرة زاهية اللون أو ملابس المهرجين أو حقيبة سفر كبيرة لجميع نقود المتفرجين بعد العرض... أما الابهار فيعتمد أساسا على القدرة على الاتيان بالعاب او حركات بهلوانية اوركضات معقدة لا يقدر على الاتيان بها المتفرج العادى. لكن العرض الواحد قادر على الجمع بين الاثنين فالقصل بينهما ليس تعسفا؛ يؤدى الحاوى العليا بهلوانية مهرة كأن تقف على صدره ثلاث فتيات بينما يرقد هو على فراش من المسامير... وفى نفس الوقت يأخذ فى الصراخ فيضحك المتفرجون. والعارض لا يتألم والمتفرج يعرف ذلك ومن

الجماعية فى كل منها وأرى أن نقسمها الى قسمين رئيسيين، القسم الأول يضم العروض التى تتطلب «مشاركة نوعية» فى صنع العرض نفسه مثل عروض الكوميديا والابهار وبعض عروض الحواة والعروض الصامتة. والقسم الثانى تتخذ مشاركة الجمهور فيه شكلا «رمزيا» مثل العروض الراقصة والعروض الموسيقية والغنائية حيث يكتفى الجمهور بالتصفيق أو بالرقص على أنغام الموسيقى بينما يقع على عاتق العارض وحده مهمة خلق العمل بأكمله. وفى الحالتين يشارك الجمهور فى استمرار العرض مشاركة ايجابية تتخذ شكل الاستحسان معنويا والمكافأة المادية. وأيما كانت المشاركة الجماعية فانها تعد أهم وظائف الخلق (التفرج) على الاطلاق فى الاتصال بالمرسل (العارض).

يبقى أن نوضح أن المشاركة النوعية تعنى مشاركة بالخلق فى صنع العرض جنباً الى جنب مع العارض وفى تحديد نوعية العرض نفسه وتوجيه جمهور المتفرجين نحو جانب معين منه.

غير أن المشاركة فى صنع العرض وتحديد نوعيته تحديد صياغة جندية الاتصال وتوزيع الأدوار على المرسل والمتلقى، إذ يتحول المتفرج من متلقى الى مبدع أو عارض- بتوجيه من العارض الأول- وبذلك تزداد عملية الاتصال تعقيدا وتشابكا. ويختار العارض مساعديه من بين جمهور المتفرجين ممن يتوسم فيهم القدرة على مخاطبة الجماهير بينما يتلقى الجمهور بشكل غير معلن على اعتبار هؤلاء جزءا من العرض فتصبح هذه العملية الثنائية محركا هاما من محركات العرض الهزلى. ويمكننا أن نبين هذه العملية المعقدة من خلال الشكل التوضيحي العالى الذى يبين العلاقة الديناميكية بين العارض والمتفرج، تلك العلاقة التى لا تنكث تغيير مع تغير دور ووظيفة كل منهما:



يختار العارض الأول أن يتجه برسالته الى المتفرج (١) فى بعض العروض التى تقتصر فيها مشاركة المتفرج على التصفيق (مشاركة رمزية) بينما يختار العارض الأول فى بعض العروض التى تتطلب

هنا يأتي الضحك. وهناك من العارضين من يهدف إلى إبهارك فقط بألغائه وحركاته المحمومة لكنك رغما عنك تضحك عليه (أو على نفسك لأنك لازلت تشاهد عرضه الغريب) مثل بعض المختلين الذين يقلدون مشاهير الأغنية الأمريكية (نعم) فهي تحتاج قرنسا أيضا) ويأتون بحركات هستيرية لا يخفى عليك أن الهدف منها هو الإبهار لكنتك تضحك... وتطلق العنان لآلة التصوير.

نجد في ساحة المركز كافة الألوان والأجناس من الأبيض والأسود والخمري والأصفر... من الأوروبي الشمالي إلى الأوروبي الجنوبي ومن الأسود الآفريقي إلى الأسود الكاريبي ومن الحمري العربي إلى الحمري الهندي ومن الأصفر الياباني إلى الأصفر المنغولي. ولكل واحد من هؤلاء خلفية ثقافية وقارية معينة خاصة وطبائع وعادات مختلفة. غير أن جميعهم يضحك حين يلزم الضحك ويصق حين يجب التصفيق ويلقى بمرزقاته القليلة للعارض وهو سعيد. هذا التقارب رغم كل مايفرق بين البشر يزعج إلى أن العارض يستخدم لغة مشتركة يفهمها الجميع هي لغة الإشارة (أو الحركة) ولغة الموسيقى (أو الإيقاع) ونظرا لحيرة العارض في التعامل مع المتفرج فانه استطاع أن يجد اللغة التي يقدم بها رسالته للجسمهر... وتلك الرسالة هي الاضحاك والابهار كما سبق أن أسلفنا.. وهي إلى ذلك رسالة مهنية- إن جاز التعبير- فهؤلاء العارضون يحترفون مهنة الاتصال بالناس من خلال مايقدمونه من عروض شعبية.

ويستخدم كثير من العارضين لغة الحركة (الهزلية) في جميع التقدير من المتفرجين عند انتهاء العرض... ولكن دون إلزام.. وللمتفرج حق تقدير قيمة العرض وتحجول هذه القيمة إلى قصة نقدية مالية غير أن بعض المتفرجين يتحمل مسئولية قبل انتهاء العرض فيهدده العارض ببعض كبيرة مثلا ويدخل جمع النقود بذلك في إطار العرض نفسه فان مرحلة جمع النقود عند نهاية العرض تكمل الاطار العام للعرض- حتى وإن كان هدفها ليس الاضحاك وإنما الإشارة إلى قرب انتهاء العرض-.

وحتى تستمر قناة الاتصال مفتوحة بين العارض والمتفرج كثيرا مايتجه العارض بالحركة أو الإيماء أو الكلام لتفريج بعبته أو يأتي بحركة مضحكة لا يترقبها المتفرج فيلهب حساسه للعرض أو يجلب انتباهه إلى جزء

هام منه. ولأن بعض هذه العروض يستمر أكثر من نصف الساعة ولأن الساحة تملئ بالعارض فان العارض يخشى دائما أن يفقد للمتفرج اهتمامه بالعرض ويتجه إلى غيره. لذلك فان إحدى مفردات الاتصال الهامة وهي القناة يقع عليها عبء التأكد من استمرار الاتصال بين المرسل والمتلقى أو بين العارض والمتفرج وإن كانت مصلحة العارض الشخصية والمهنية هي التي تفرض عليه المحافظة على عملية الاتصال واستمراريتها أما مصلحة المتلقى فهي أن يتم الاتصال بدون مقابل مادي...!

ويقول علماء اللغة أن الاتصال حين يتم بين طرفين (أنا وأنت) إنما يتم نظرا لوجود لغة مشتركة ترجع إلى مفاهيم مشتركة ومتفق عليها بين الطرفين. وفي العروض الشعبية تلعب الخلفية الثقافية والتاريخية والطبوعية للمتفرج دورا في تلقي رسالة العارض. وكما رأينا أن لغة العرض هي الحركة والإيقاع فان اختلاف مرجع المتفرج عن مرجع العارض لا يؤثر كثيرا في تلقي الرسالة. لذلك لايجد العارض نفسه مضطرا لشرح مضمون العرض للمتلقى لأن الأخير عادة مايفهم هذا المضمون دون مساعدة غير أن خلفية العارض عادة ما تكون مفهومة للمتلقى الذي يتمتع بقدر من الثقافة المالية، لكن الرسالة قد تختلف نظرا لاختلاف المرجع حتى وأن كانت اللغة المستخدمة لغة مشتركة ولناخذ على سبيل المثال عرض الموسيقى اليابانية التي يؤدها مجموعة من العازفين اليابانيين يرتدون ملابسهم الوطنية... قد تكون الرسالة التي يرسلها العارض للمتفرج من خلال الموسيقى أحد طقوس الديانة البوذية. لكن المتفرج لن يفهم هذا الطقس الديني إن لم تكن له نفس خلفية العارض الثقافية والدينية. وهنا يضطر العارض- وهو لايفعل ذلك بالطبع- إلى شرح عرضه، مما يفقده مذاقه وحيويته. ودراسة المرجع في رأيي جدية بالاهتمام لكننا نحتاج إلى احصائيات وصبر طويل وقد لاخرج بعدها بشيء ذي بال.. ولكننا على أية حال لم تكن موضوع هذه الرحلة

الوقت، عند غروب الشمس.. المكان: ساحة مركز جورج مبيد والثقافي في باريس.
انت الآن في باريس لأول مرة. وهاذم مضيت يوما حافلا وأصممت آلة التصوير في كل العروض التي شاهدتها واستمعت إلى عرضي الخاص لموضوع الاتصال

المبادئ. ومن ثم تراجعنا مجموعة من التساؤلات:
هل هناك حاجة الى عقد اجتماعي جديد حول
الرفاق الاجتماعى؟ العلمانية؟ فصل الدين عن الدولة؟
اعادة النظر فى مقاهيم الجنسية وحق المواطنة لمزيد من
الوضوح؟

هل من الممكن أن توافق فرنسا على وضع قانونى
للالسلام مساو للأديان الأخرى كالكاثوليكية
والبروتستانتية واليهودية؟ على هذه التساؤلات، وفى
ضوء التاريخ والعلوم الانسانية والسياسية، يقدم
بريتوياتين تفسيراً جديداً - خاصة للأديان الثلاثة،
ويقترح للمستقبل حلاً عملياً.

يعرض لنا المؤلف اشكالية وضع المسلمين فى
فرنسا، فيؤكد أن هناك شيئا أساسيا، هو أن فرنسا
كانت قديما على علاقة جيدة بالاسلام على امتداد
تاريخ العلاقات الفرنسية - الاسلامية منذ فرنسوا
الأول، وأذن فعلينا البحث عن علمانية جديدة لعام
٢٠٠٠ انطلاقا من المتغيرات، وأهمها الرجزد المكثف
للالسلام فى فرنسا الذى كان موضع مناقشات عديدة،
وصراعات بما فيها الانتخابات ١٩٨٨ (فرنسا).

يرى بريتوياتين أن كتابه الجديد هو امتداد
منطقي لكتابه «الاسلام المجدرى» الذى ظهر فى عام
١٩٨٧، وأنه فقط يكمل الفصل التاسع منه والخاص بـ
«الأقلية الاسلامية» والذى تناول فيه قضية الاسلام فى
فرنسا.

ليس موضوع «الهجرة» هو محور الكتاب بقدر
ما هو تفسير وتوضيح للوجود المكثف للعمال والأجانب
المصنفين أساسا كمسلمين ومحور الفصل الذى أصبح
بحقا مستقلا هو السؤال التالى: من هو المسلم فى
فرنسا؟ هل هو «كل المهاجرين»؟ بالطبع لا. فإذا
اطلعنا على الجدول الاحصائى التالى والخاص بالأجانب
عن عام ١٩٨٥ نقرأ مايلى:

٨٤٦٤٣٨	البرتغاليون
٢٢٥٦٨٠	التونسيون
٧٢٤٩٦٠	الجزائريون
١٥٤٢٦٧	الأتراك
٥٥٨٧٤١	المغاربة
٦٥٨٨٨	اليوغوسلافيون
٣٧٨٩٣٩	الايطاليون

فى العرض الشفوية بين المرسل والمتلقى، فهل تسمح
لى الآن بالانسحاب؟ عندما لم أتلّق ردا على طلبى
المقابلة قلت حولى واكتشف أن صاحبه كان قد
رحل... وربما لم يستمع الى على الاطلاق.. لكنه ترك
لى حقبة بها عدد لا بأس به من الحرائط ودليل سياحى
وقاموس صغير....

كتب

١ - رؤية جديدة حول الاسلام فى فرنسا:

٢ - «طوق» فرنسوا ساجان

د. الهام غالى

١

عن دار «هاشيت» فى باريس صدر كتاب «فرنسا
والاسلام» للكاتب الفرنسى «بريتوياتين»، أستاذة
العلوم السياسية فى معهد الدراسات السياسية
(أكس-مارسيليا)، وفى معهد الأبحاث والدراسات
الخاصة بالعالم العربى والاسلامى، وأيضا بجامعة
مرمارا (اسطنبول). ومن مؤلفات الكاتب: «القضايا
القانونية للأقلية الأوروبية فى المغرب ١٩٦٨»،
«والجزائر - الثقافة والشورى ١٩٧٦»، «الاسلام المجدرى
١٩٨٧».

يقول كتابه الجديد انه بينما اعتقدت الجمهورية -
فى فرنسا - إنها قد حلت جذريا اشكالية الأقليات حيث
أصبح وجرد الاسلام والمسلمين فى فرنسا أمرا نهائيا
باعتبار الدين الثانى فى البلاد، فقد أمست هناك
ثقافات اجتماعية متعددة ساهمت فى تعقير بعض

هذه الجوامع كبرى، يتسع كل منها لآلاف شخص) أما عن الجوامع الأخرى (التي تتسع لما بين ١٤٠ و ٢٨٠ شخصا) فهي كما يلي: في باريس، يوجد جامع أبي بكر، جامع عمر بن الخطاب، جامع الفتوح، وجامع الدوحة.

في سين سان دوني، هناك خمسة جوامع: سيدي ابراهيم الخليل في كورنيف (La Cour-neuve)، واثنتان في ميسون قرمي (MONTFERMEIL)، وواحد في بافون سويسا (PORILLON-SOUS-BOIS) وجامع بلال في سين دوني (saint-denis)، يوجد أربعة أو خمسة مساجد. وفي نانترير (nanterre)، هناك ثلاثة جوامع، وبالتحديد المقام، تصل أيضا إلى أن كثافة الجوامع وقاعات الصلاة في بعض البلاد الأوروبية، تشير إلى أن فرنسا في المركز الأقل من المتوسط.

ويتناول المؤلف بعد ذلك إشكالية التعليم في المدارس الفرنسية لغوي الفرنسيين.. فماذا يتعلم الطالب المسلم؟ يجيب برينو أيتن: تقريبا لا شيء؟ فهم يلحون على أن العالم الإسلامي غير منظم، ويعاني من أزمة عامة، وفي حالة تدهور ويقولون له أن انتشار الاسلام هو نشاط ضد الغرب، بالإضافة إلى أن الوثائق المرفقة بهذه الدروس تؤكد الأفكار المسبقة عند الطالب. وفي هذه الحال يمكن أن يؤكد الطالب لأسرته عند عودته من المدرسة أنها تعمد على مسامحه ما يقرأ في الصحافة ويراه على الشاشة الصغيرة من هجمات ضد العرب مثل: الاسلام يرادف الارهاب، المهاجرون ارجاسيون -بالفعل أو بالامكان، والمرأة العجيبة تعنى مباشرة «المجيم اللباني»

ويرى الكاتب أن سقوط التعايش الثقافي بين العربي والغربي لا يرجع فقط لغياب استراتيجيات منظمة، ولكن الأمر يعود أساسا لأزمة الثقافة عند

البلجيكيون
الأسبانيون
الهنديون

ويرضع هذا الجدول حقيقة أن المسلمين قلة... بين الأسبانين والبرتغاليين. إذن هل «كل العرب» مسلمون؟ لا ليس كل العرب، فمثلا الأغلبية اللبانية المقيمة في فرنسا ليست مسلمة، ولكنها عربية. وقد أثبتت التجربة أنه ليس كل ناطق بالعربية هو بالضرورة مسلم.

ومن جهة أخرى ومن خلال دراساته «كمنشوق»، أتاحت له الفرصة للتعرف على المناطق الأوروبية التي اعتنق أهلها الاسلام فقد التقى ببعض الزوج الذين يصلون صلاة اسلامية، ولكن هذا الأمر لا يعني أن جميع الزوج مسلمون. وبذلك يكون قد قام بمحاولة للرد على السؤال «من هو المسلم؟» عن طريق دراسة الممارسة الدينية للفرق، وليس مجرد الاكتفاء بأن هذا أوذاك مسلم. ومن خلال البحث توصل للفرق الذي ساعد في تصنيف الجنسيات المهاجرة إلى فرنسا، إلى أن البرتغاليين هم الأكثرية في فرنسا وليس الجزائريين كما يعتقد بعض الفرنسيين، وهذا بالرغم من وجود ألف «مسجد» في فرنسا موزعة على جميع الأقاليم والمدن الفرنسية. ومن خلال هذا الاحصاء يطرح الكاتب السؤال الآتي: ما معنى وجود مسجد في فرنسا؟ ويجيب بأنه مشتق من (mezquita). ويفضل الأنانية المسلمين استعمال تعبير «جامع» لأنه يعنى التجمع والاتحاد وهو قبل كل شيء مكان للاجتماع والصلاة وليس مجرد مكان مقدس.

وهنا يمكن أن تشير إلى عدد الجوامع الموجودة في أهم المدن الفرنسية فهناك خمس جوامع كبرى، ثلاثة في باريس وواحد في ليل (Lille) وواحد في مارسيليل

اسم الدولة	عدد المسلمين	عدد الجوامع	عدد المسلمين في كل جامع
جنوب فرنسا	١٦٣٩٩٠٠	٩٥٠	١٧٢٦
شمال فرنسا	٤٠٠٠٠٠	١٠٠٠	٤٠٠
انجلترا	٥٣٤٠٠٠	٣٢٩	١٦٢٣
المانيا الغربية	١٥٨٨٠٠	٦٠٠	٢٦٤٧

الفرنسية» الى آخره من موضوعات هامة يتضمنها هذا الكتاب.

٢

الرواية، والطرق، للكاتب فرانسواز ساجان، من دار جويار ٢٢٠ صفحة، ١٠٠ فرنك فرنسي، فانسان يهوب سن «طوق» ساجان

على مدى خمسة وثلاثين عاما وهو عمر انتاجها الأدبي، ظل أسلوب فرانسواز ساجان متألقا ومؤثرا ولم يأخذ قط صفة «التكرار»

خمس وثلاثون عاماً بعد الرواية الشهيرة «ضباب الخبز أبها الخنز» (١٩٥٤)، وستة عشر رواية أخرى، ثم مجمرعتان من القصص القصيرة، بالإضافة إلى سيرة ذاتية لسارة برنار (المثثلة المسرحية الكبيرة في تاريخ المسرح الفرنسي)، وخمس مسرحيات، منها «نصر في السويد» (١٩٦٠)، «غروب فالنتين البنفسجي» (١٩٦٣).

فرانسواز ساجان، تلك الكاتبة المشهورة بالعماء المكثف، تعود الى دار نشر والدها الأديب الذي رحل عن الحياة منذ وقت طويل وهو ريتيه جويار، تعود متألفة، بالحزن والذكاء اللذين كانا علامة بدأياتها في «في شهر، في سنة» (وربما كان هذا الكتاب الأكثر تحميدا ووضوحا في نفس الوقت)، وهـ لم تحمين برانسوز؟. أسأ في روايتها الجديدة «L.A. LAISSE» أي «الطوق» (= السلسلة التي يجربها الكلب وتوضع في عنقه)، تعرض الكاتبة لشخصيات غريبة بالاضافة الى بطل مغاير من أبناء باريس ويعمل في الادارة المالية واسمه: فانسان. وكان يمكن أن يكون فنانا ماهرا في العزف على البيانو، يتزوج من لورانس- ابنة رجل ثري وصاحب بنك، يقوم برعاية

المعلمين الذين لا يعرفون بالتحديد ماذا يعلمون. فالمدرسة الآن مصدر لعدم المساراة والبعد عن التكامل والتكيف، ومثلا في الكتب الدراسية الخاصة بالصف الأول الثانوي تشير الاحصائيات الى أن الاسلام يشغل ٢٣ صفحة من كتاب التاريخ المؤلف من ٣٣٢ صفحة. أما في كتب الثانوية العامة (البكالوريا) فان نصيب الاسلام يقع في ١٥ صفحة في الكتاب المؤلف من ٣٩٨ صفحة. وهذا يدل على أن المنهج الدراسي الفرنسي لا يعنى بشكل كاف بقضية تعليم الاسلام والتاريخ الاسلامي كما انه لا يسلك سبلا موضوعية وعلمية دقيقة في صياغة هاتين المادتين.

وحول مستقبل العرب في فرنسا يرى الكاتب أن على اليهود والعرب أن يقوموا بحركة ضد العنصرية والعداء للسامية. ولكن الواقع- كما يقول هو نفسه- ان اليهود تعنيهم مسألة «العداء للسامية» من وجهة نظرهم وحدها، ومن ثم فالضحية الوحيدة في الواقع هم العرب. وإذا كانت المنظمات اليهودية مخلصه حقا- يستعطره المؤلف- فإن عليها ان تقاوم العنصرية الحقيقية ضد العرب وليس فقط العداء للسامية، وهو «شعور» أضعف بكثير من العداء للعرب على وجه خاص.

وفي جزء آخر يطرح قضية «التماعيش» ويتساءل الكاتب: كيف يمكن معايشة «الأخر» بدون طرح مشكله الوجود نفسه؟ وهو يعتقد أن النظرة للأخر (أي العربي) تعتمد على وضع «الأنا» والأخر في كل من الثقافتين، والقدرة على التفكير في الآخر من خلال كل منهما.

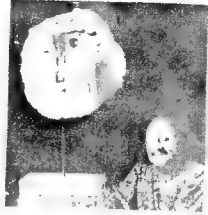
ويخلص الكاتب الى أن تحولنا بطيئا يحدث في الغرب. على أساس ان الوجود الاسلامي يمثل مكسبا لفرنسا ولاوروبا، باعتبار ان تحسن العلاقات بين الغرب والعالم الاسلامي من الأهداف السامية، وباعتبار هذا التحول بمفاهيم «حقوق الانسان» التي سلمت لأول مرة في تاريخ الإنسانية بحقوق خاصة لأى فرد أبها كان انتماء لأى دين أو جنسية معينة

أن ميزة هذا الكتاب إنه لا يغفل المشاكل التي واجهت الفرد العربي بشكل عام، والفرد الاسلامي بصفة خاصة في فرنسا. كذلك يجب ألا نتجاهل المحاور الهامة التي تناولها الكاتب كمسألة «التماعيش (coexistence) بين العربي والغربي» و«العلمانية والاسلام»، «تعليم الاسلام في المدارس

تشكيليان مصريان يعرضان في باريس:

الإنسان الخالد... في خطين فقط!

محمد موسى



شهد تدباريس في الشهر الماضي معرضين تشكيليين، لفتانين مصريين يعيشان في باريس، هما جورج البهجوري وسيمر مجلي، في قاعة المركز الثقافي المصري في سان ميشيل، قدم الفنان الكبير جورج البهجوري مجموعة جميلة من آخر أعماله، تتنوع بين التصوير الزيتي والحفر على النحاس، وأيضاً النحت الذي اتجه إليه الفنان مؤخراً. ويرز في هذه الأعمال الأسلوب الخاص والمميز للبهجوري، بخطوط ناعمة ورفيعة، تجمع إلى حدائقها وبساطتها المبهرة، أسلوباً مصرياً لا تخلطه العين. قدم جورج وجوها مصرية، ونحتاً لأبى الهرل من تجميع خشبي بدقة شديدة وبنائية مقصودة في آن واحد. قدم أيضاً نحتاً لجورج البهجوري نفسه، «صورة ذاتية» بخطوط كاريكاتيرية لاتدعو بالمرءة للاقتسام، بل تحملك مباشرة إلى داخل حزين، مستوحش.. هذا هو وجه البهجوري نصف مغمض العينين، نصف هادئ، نصف مشتعل..

كان جورج إلى جانب لوحاته، في الأيام التي يقضيها بالمدينة، بعيداً عن مرسمه من الضواحي. يقول: «هذا هو معرضي العشرون في باريس...». وما هذا النحت الجديد، فيه تلقائية ووشغل عيال؟ شوية. إتصرف في الأشكال كما أحسها، بالمفاصلة بين أبعاد الجسم الانساني لشخص واحد، وهي التي تعمل عندي فكرة الإبداع بشكل عام، أجسم عاطفتي فقط. لا أصور شخصاً كما هو، بل أعبر عن شعوري نحوه، مايقع من ذكراه عندي، ماينشد.

نفس الفكرة عندي في التصوير - يضيف جورج البهجوري - وجه أقتنعة اليوم كانت تخصصني في

فانسان ويعتبره بمثابة ملكية خاصة له. وهنا تبدو رواية «الطوق» رمزاً لمبرودية المال في شخص والد الزوجة الذي يرهى الكلب اللطيف في منزله. ولكن الحقيقة هي أن الزوج ليس بالقطع انساناً خائفاً، وإن كان قد ترك الفن الرفيع والموسيقى الكلاسيكية، واتجه إلى تلحين موسيقى فيلم أصبحت فيما بعد موسيقى العصر في الانتشار كالأغاني المعاصرة التي تسمعها دون أن ننتبه إليها في المطارات والمحلات الكبرى. وبالرغم من تجاهل بعض الملحنين واختلاسات الوكيل الذي كان يتعامل معه، أصبح فانسان ميلهاريديراً.

وبدا يفكر في الهروب من زواجه لورانس، والتي كانت بالعراوط مع والدها تحاول أن تحتفظ به. إلا أن فانسان كان يشعر بالكراهية التي تكنها له زوجته لعلمها أنه تزوجها (وهي الفتاة التي جاوزت سن الزواج) مجرد الحصول على أموالها.

تبدو القصة على هذا النحو كلاسيكية أو حتى عادية، ولكن العكس صحيح، حيث ترى بعين فانسان ذاتية فرانسواز ساجان وسيطرتها بطريقة واضحة الملامح عبر استخدامها لضمير المتكلم. إن رواية «الطوق» تكمل النصوص الرائعة لسيرتها الذاتية في كتابها «مع أجل ذكرياتي»، فهي هو الحزن، وكراهية المال، ومحاولة الهروب من الحزن، من خلال أسلوب ساجان الرشيق الهادئ والشاب في نفس الوقت. هذا الأسلوب لم يأخذ قط صفة التكرار، بل على العكس فهي رواية قتل عملاً إبداعياً جديداً.

الفكر الأخلاقي العربي

مجدي عبد الحافظ

صدر في القاهرة عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «الأخلاق في الفكر العربي المعاصر» دراسة تحليلية للإتجاهات الحالية في الوطن العربي، للكتور أحمد عبد الحليم عطية، الذي بدأ يتجه لدراسة الفكر العربي المعاصر، على الرغم من أنه تخصص في الفكر الغربي الحديث. والكتاب يتبع في ٢٢٩ صفحة من القطع المتوسط.

وتعود أهمية لأكثر من سبب، فمن حيث الموضوع لعل هذه الدراسة هي الأولى من نوعها، حيث أن أغلب الدراسات التي كرس في الأخلاق لم تكن تهتم على الإطلاق بما التجزء أو ابعده مفكرينا المعاصرين، واطصرت على موضوعات ومعالجات هرية، فمثلا نجد الأخلاق عند فلاسفة اليونان، أو عند الفلاسفة الأوروبيين المحدثين منهم والمعاصرين، وتبع هذه الدراسات للمذاهب الأوروبية المختلفة في الفلسفة الخلقية دون الإشارة أو من قريب أو من بعيد لتلك المحاولات الحية التي حاول فيها مؤلفونا الاقترب من صلب الموضوع ومحاولة معالجته من داخل المنظومة الفكرية والاطار المعرفي السائد في الشرق العربي، وكاد هذا الاغفال أن يطوي صفحة ناصعة من صفحات حياتنا الفكرية والتي حاولت الإجابة على السؤال: كيف ينظر الشرق الى مجمل القيم الأخلاقية السائدة؟ وكيف يقوم السلوك الانساني بداية من تصور خاص يعتمد في مرجعيته على خصوصية يراها البعض تحسك نفسها في كل لحظة، أو يراها البعض الآخر تنعكس عليها القيمة الاخلاقية التي يجد نفسه بصدها، مما يحصل على أن يتواءم الفعل مع القيمة الاخلاقية ذاتها بصرف النظر عن الخصوصية، ولعل هذا السؤال لم يجب عنه في هذا البحث، وربما سنجد الإجابة في الأجزاء القادمة، حيث أن هذا الكتاب جزء من ثلاث دراسات كما يذكر الكاتب (ص ٤).

بحث قديمته عندما درست هنا. والقيمة الفنية ان الانسان في هذه الوجوه هو انسان خالد. وعندما أعطيت نفسي لفن البورتريه، كنت أعلم أن أحققه بشكل طليعي وبأسلوب جديد: كل الوجه في خطين فقط. هكذا أصبحت الايقونه في الفن الحديث. وربما كانت اللوحة أقل روحانية من وجوه الفهوم، ومن الايقونات التقليدية، لكن لو رسمت كما رسما، فماذا أضحت أذن؟

يضيف جورج ضاحكا: أظن أن المعرض جديد و به أساله- كما قال كثيرون هنا، يمكن أن يكون مثل الفنانين الذين لمجروا ونالوا الشهرة فقط بعد موتهم، ويمكن كل هذا الشغل لا يترك أثرا.. لكنني اشتغل، وأقدم شغلي! أما الفنان سمير مجلى، الذي ترك مصر عام ١٩٧١، فهو من مواليد المنيا، وهو كاتب روائي أيضا، صدرت له بالعربية والفرنسية رواية «سقموف» ابن النيل» وسمير مجلى يقدم أعمالا عديدة في معرضه، كلها تصوير زئى، بعضها يقدم موضوع الشجرة بأكثر من تصور على الحرف العربي واللاتيني أيضا. سمير مجلى لا يذكر معرضا شارك فيه، يقول «بين عامي ١٩٧٧ و١٩٨٥، كنت أعرض شهريا، كان عندي أكثر من ألف لوحة، تتطرق الى كل المذاهب الفنية التي حاولت معالجتها بأسلوبى..» يضيف: منذ ٤ سنوات أصعل على الخط العربي، بالنسبة له الحرف العربى كائن من ٧ من خلاله أتصور لوحة تجريدية. وهذا التجريد اكتشاف قديم للفن الاسلامى، في المكعبات والمثلثات والأرابيسك، قبل أن يظهر الفن التجريدى في أوروبا بقرنين.. عندي أيضا لوحات مرتبطة بموضوع الشجرة، التي رأى كثيرون انها تمثل عندي الرجوع الى الأصل، الى الجذور، البحث عن هوية.

حصل سمير مجلى على ميداليتين في الرسم في معارض مختلفة، والعديد من الشهادات، كما حصل على الدكتوراه الفخرية من إحدى الهيئات الفرنسية. يقول: أنا انتمى للناس دون نظر لجنس ودين، لى موقف سياسى، لكننى غير مشغول بالسياسة. فرنسا حققت له الكثير كفتان، لكننى أفتقد مصر كثيرا. سأسمى معرض القادم «الحين الى مصر»



كما ان هناك سببا آخر يقتضي اهمية على هذه الدراسة، وهو عدم اقتصرها على الفكر العربي في مصر، بل تعدت هذا الاطار الضيق لتشمل مفكرين في اقطار عربية اخرى، وهو ما تعتبره حسنة اخرى اضافها الكاتب، حيث ان المعتاد في مثل هذه الدراسات ان يقتنى الباحث اثر التيارات المختلفة في وطنه المحلي، على الرغم من وضعه في الغالب عنوانا يروى بأنه يعالج الموضوع عربيا، وقد وجدنا دراسات كثيرة بهذا الشكل، على عكس هذه الدراسة فباحثنا يعالج في كتابه اسهامات من مصر، وسوريا، والأردن ولبنان والعراق... الخ.

ويضع الباحث عدة أهداف لدراسته تلك، فهو أولا يريد اقامة علم اخلاق عربي اساسي معاصر (ص ٨)، كما يشغله ايضا في هذه الدراسة بيان نظرية المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق (نفس الصفحة). ونعتقد أن الهدف الاول ليس له علاقة بما يشهده البعض هذه الايام فيما يسمى بأسلمة العلوم، نعتقد في هذا على معرفتنا القليلة بالكاتب وارتفاعه فوق الأساليب غير العلمية. إلا أننا نرى ان هذا الهدف ذاته طموح للغاية، ويحتاج لجهود مكثفة من أكثر من باحث، بحيث يأتي اقامة العلم الاخلاقي العربي نتيجة تراكم ابحاث ودراسات ونظريات ومناهج، أي كتنويع لمرحلة من العطاء المستمر القادر على اعطاء ثمرة جهود ابداعية جماعية حية. بينما وفق البحث في تحقيق الهدف الثاني من بيان نظرية المفكرين العرب المحدثين الى الاخلاق. وربما جاء بعض الشيء على حساب التحليل.

ولا تختلف مع الكاتب عندما يقول انه حاول وتبع الجهود المختلفة في الكتابة الاخلاقية ورسم متحنى لتطور هذه الكتابات (ص ١٢)، الا أننا سنختلف معه ولعلنا نرى - عندما يقول "وقد التزمنا الوصف ونهتينا الازاء، التحقيقية وابتعدنا قدر الامكان عن اصدار الاحكام، فالمنهج الموضوعي يقتضى بيان المصادر وعرضها بصدق دون تدخل اراء او مبرك ذاتية للقارئ ان يتابع ما قلنا وان يكون لنقصه وجهة النظر الخاصة به "نفس الصفحة"، واختلافنا ينحصر في ان النقد مهمة اساسية في عمل الباحث، ولدون النقد لا يمكن ان نصل الى معرفة واضحة ومحددة ودقيقة للمفكرة الاساسية ذاتها، سواء جاء النقد من الباحث نفسه أو نقد عن الآخرين.

وينقسم الكتاب الى مقدمة وسبعة فصول، يخصص

الباحث الفصل الاول عن الاخلاق اليونانية في الفكر العربي الحديث ويهدد يتعرض في هذا الفصل لثلاثة رواد: احمد لطفي السيد، واسماعيل مطهر، ونحبيب بلدي. والفصل الثاني يكرسه في الاخلاق الاجتماعية وتعرض فيه الى متصور فهمي، وعبد العزيز عزت، والسيد محمد بدوي، بالإضافة الى تباري اسماعيل، أما الفصل الثالث فيعوقه على دراسة الاخلاق الوجودية وتعرض فيه لعبد الرحمن بدوي، وعادل العوا، ووكريا ابراهيم. بينما يهددنا في الفصل الرابع عن الاخلاق الفعلية ويقتصرها على توليق الطويل. أما الفصل الخامس فيناقش فيه الاخلاق القومية فيما بين الفضيلة والريضة والضمير، وهو يقتصر هذا الفصل ايضا على شخصية واحدة هي ذكي المدرسي. وفي الفصل السادس يتعرض للأخلاق الفلسفية الاسلامية، ويهدد يتحدث عن شخصيات متعددة تنتمي لمدارس مختلفة: محمد يوسف موسى، أحمد محمود صبحي، ماجد فخري، سبحان خليفات، ناجي التكريتي ويخصص بابا الاخير عن الاخلاق القرآنية باعتباره يتركز بينها وبين الاخلاق الفلسفية الاسلامية، وكالعادة ايضا يصحني في جولة مع اعلام هذا الاتجاه فيذكر لنا: عبد الله دراز، واحمد عبد الرحمن، وابر اليزيد العجمي، وحسن الشراوي، ومحمد عبد الله الشراوي. وهذا عدا الشخصيات الاخرى التي تعرض لها سرعنا غير كتابه وهي كثيرة جدا.

ان هذا الكتاب على الرغم من بعض ملاحظاتنا عليه. الا انه نجح في ان يضع بين يدي القارئ العربي كتابا في الاخلاق تقع العين فيه على اسماء عربية حالية....

تهوق إليها جمهور الشباب والفتيات وهم القاعدة الأساسية للحركة التي تطالب بأن تكون بلغاريا جزء من أوروبا؟

الوقت لنا يكفى ٤٥ سنة شيوعية ووتكفى الطريق الأسبوي للنمو» بل إن برنامج الـ ١٠٠ يوم للقضاء على الأزمة الاقتصادية الذي ابتدعته المعارضة هو في جوهره تعبير عن هذه الطموحات في بيع وحدات القطاع العام للأسواق الاجنبي ومع اتباع سياسة الباب المقترح دون قيود.....

الفن والادب في خدمة المجتمع

طوال ٣٥ عاماً في عهد جيفكوف السكترير العام للحزب سابقا ورئيس الدولة إنكمست أمراض المجتمع وأزماته المختلفة على الحركة الثقافية والأدبية والتي عاشت تحت وحاية الحزب الواحد وعشش رجال ومخبري الأمن في أوقفة الأذاعة والتلفزيون والسينما فضلاً عن اتحاد النقابات الفنية والأدبية وتزادى المحققين ودوابهم الحكومية بالطمع وانتهى الأمر بالفلاس الحركة الادبائية والتشويرية ؛ بل تم توظيفها في خدمة مخططات جينكوف وعصابته. ولعل فليلم الزمن الفاصل أبرز دليل فالفيلم يحكى قصة الاحتلال التركى لبلغاريا وظفائعه وما صاحب ذلك من تغيير للديانة المسيحية بالاسلامية فالفيلم في مجمله إدانة قاطعة للأتراك- المسلمين- وقد عرض هذا الفيلم صيف العام الماضى إبان أزمة المسلمين البلغار ذوى الأصل التركى وترحيلهم قسراً لتركيا وفي محاولة لتعبئة الرأى العام المسيحي المحمل بكرامية لكل ماهر تركى أى إسلامى- في وجهه نظرهم.

وكان إهتمام الأذاعة والتلفزيون بهذا محدود من المطربين والمطربات والموسيقين وراجع الى العلاقات الشخصية وقضية الولاء لها كمشاكل على ذلك ورد سيثاكيلرلوتا « صديقة إبن جيفكوف، وليلى إيفانوفنا مطربة بلغاريا الأولى وغيرها كثيرين الغريب في الأمر أن كل هؤلاء قد أصبحوا في يوم دليمة في أول صفوف المعارضة وأول المتادين بالديمقراطية وحقوق الانسان

بلغاريا وحكايات عن:

أولاد العم سام وصهيون

عادل الشهاوى

كانت الانتخابات البرلمانية التي جرت ببلغاريا في العاشر من يونيو الماضى مقدمة لإعلان ظهور الدعم الغربى المباشر للمعارضة في معركتها الضارية ضد الحزب الاشتراكي والتي إتخذت صورا متعددة في وسائل الدعاية الانتخابية بمساعدات سخية عليتها حتى وصل الأمر بحضور الجيهر الاعلامي المتخصص للحملة الرئيسية الماضية للرئيس الفرنسى ميتران لخطط للدعاية الانتخابية لصالح المعارضة البلغارية، فضلا عن ماكينات الطباعة التي لم تتوقف بأقنين وبرلين الغربية إضافة الى أطنان ورق الطباعة المهداة من روبرت ماكسويل اليهودي الأصل والمليونيير البريطانى..

شعارات ووعود

يعيش المجتمع البلغارى أزمة اقتصادية خانقة بدت ملامحها في اختفاء السلع الاستهلاكية في الوقت الذي تتكدس فيه الامواك الحرة (الكوريكوم) بما هو مبهر بدءاً في اللبان حتى الجنيز في مقارنة طائلة مع الانتاج المحلي، هذا بالإضافة الى رواج الاتجار بالعمل بالاضافة الى ظواهر إنتشار الفساد الرشوات. تزامن هذا كله مع زيف الشعارات الرسمية عن الوطن الاشتراكي ومجتمع الكفاية والعدل الخ... ومن ثم عجزت المنظمات الحكومية كالشباب والنساء تاهيك عن الحزب والتي إكتفى بها العضوية الورقية عن ممارسة الدور المنوط بها في المجتمع ومع تلاشى دور «الليفا» الصلدة الرسمية في مواجهة السيد الدولار بكل ما يحمله ذلك من تأثيرات عكسية على كافة النواحي الأخرى في المجتمع وصولا الى الادب والفن والثقافة! من هذا المنطلق لم تأت المعارضة بجديد في شعاراتها والتي

تدخلات لجة

لصالح المعارضة توافر على بلغاريا مئات من الفنانين والمطربين من كل من أمريكا وفرنسا وبريطانيا لاجياد الحفلات الفنية لصالح المعارضة بالمجاد وشهدت العاصمة صوفيا حفلات ليلية من هذا النوع في الحلاء المفتوح وبات الرمز الانتخابي للمعارضة «للون الأزرق» ملبسا يتعلق به هؤلاء في تخرير مبائر للناخب البلغارى المهروس بالغرب الأوروى أوقد لوطف فى الأونة الأخيرة إنتشار تشكيلات تنظيمية مستقلة «شارك فيها كثير من المثقفين والأدباء والقناتين منها على سبيل المثال جمعية أسدقاء أمريكا فى بلغاريا «جمعية الصداقة الاسرائيلية البلغارية» ثم جمعية الطريق نحو أمريكا» وكانت كل من أمريكا وفرنسا عبر سفارتهميا ببلغاريا قد دعت كثيرا من المثقفين البلغار فى رحلات علمية لبلديهما نذكر منهم برفسور دكتور ماركو سيموف الخبير السياسى الداخلية والاستاذ بجامعة صوفيا والذي عاد فور وصوله لافتتاح قسم «أمريكا المعروفة وغير المعروفة» بالجامعة ا ولا يختلف دكتور بيهتوف عالم الاجتماع الذى كان أيضا فى زيارة لواشنطن عن سيموف فى أمانة!

غزل إسرائيل

كانت البداية فى شهر مارس الماضى بأعلان صغير على حوائط جامعة صوفيا من هيئة التعاونيات الطلابية التابعة سابقا للكمسول الديمقراطي والتى تنص على دعوة الطلاب البلغار العمل فى إسرائيل مقابل مبلغ ٤٠٠ دولار شهريا بخلال الإقامة والمواصلات المجانية.. ثم بالتحرى والبحث إتضح أن بعض الشركات الاسرائيلية فى مجال أعمال المقاولات والبناء واء الأعلان وقد حدث هذا فى ترابط زمنى مع الهجرة اليهودية لاسرائيل.. ا وصف دجكى بلينادوف اليهودى الأصل والصحف البلغارى المهتم بأسرائيل فى تحقيق صحفى نشر على صفحات جريدة الحزب الاشتراكى من داخل إسرائيل عن أوضاع البلغار قاطن الاراضى المحتلة الذين يعيشون فى انسجام وتآلف ثم يصف نوعية الحضاوة التى سيلقيها البلغار الجدد القادمين من مواطنهم القدامى. ثم توالى بعده ذلك سلسلة تحقيقات وأخبار صحفية تخدم ذات الهدف ا حينما ذهبت فى مناقشة مع إدارة التعاونيات سابقة الذكر قائلا أن هذا يتعارض مع الحق الفلسطىنى ومبدأ

عكست الانتخابات البرلمانية الأولى التى شهدت فوز الحزب الاشتراكى بالأغلبية إنحيازاً واضحاً من الغرب الأوروى وأمريكا لصالح «اتحاد القوى الديمقراطية» المعارض فقبل الانتخابات مباشرة بادرت كل من أمريكا وفرنسا وولانيا وبريطانيا ثم تشيكوسلوفاكيا وبولندا بدعوة قادة المعارضة للباحث والتشاور حول أبعاد السياسى الداخلية والخارجية لبلغاريا فى حالة وصولها للحكم وعكست تصريحات قادة المعارضة آنذاك صيم التدخل وأبعاد فضل عن كم وكيف المساعدات المسخية فى العربيات وأجهزة الكمبيوتر والذمم التقنى تحت غطاء المهاجرين البلغار فى أوروبا وما واكل ذلك كله من تصريحات بيكر وكول وميتران وتاتشر عن أهمية المساعدة الاقتصادية لبلغاريا لتتحول الى سياسات إقتصاديات السوق..

بادرت المعارضة بحشد رجال الفن تحت شعارات الديمقراطية فى محاولة لاكتساب الناخب البلغارى الواقع تحت تأثير هوس الموسيقى الغربية فى حفلات متنوعة شهدتها العاصمة وبغعل المبنى الأخرى ويسرعة فائقة إنتشرت جمعيات مستقلة فنية وموسيقية لتنظيم الحركة فى إخراج مسرحى مهبر على تقرار الفرق الأورويه الموسيقية فى الكونشرتات والديسكرا ولعل أغنية ٤٥ سنة تكلى التى شارك فيها أغلب فناني بلغاريا لصالح المعارضة هى فى جوهرها صورة ماسخه لأغنية «are the world» رغم الفارق فى الجوهر وهى الاسطوانة التى اشترك فيها فنانو العالم كافة لصالح الحملة من أجل القضاء على المجاعة فى أفريقيا.. فالأغنية فى مجملها أداة للمفكر الاشتراكى وادانة ٤٥ سنة شيوعية من عام ١٩٤٤ ثورة استعمار الاشتراكية او ظهر كثير من المطربين الشعبيين فى ذلك الوقت من أمثال تودروف، برونوف والذين كانوا يوما أبطال مهرجانات الأغنية السياسية الانسانية فى العهد الماضى بأغلبهم الحاضرة التى إمتلأت هجوما على الاشتراكية والحزب الاشتراكى فأغنية «أنا لست شيوعى» لتودروف تتحدث صراحة عن ربط الشيوعى بالارهاب باعتبارهما وجهان لعملة واحدة... ا فى أثناء الانتخابات وفى اللغات الجماهيرية

الثقافي ٨٩/ ١٩٩٠، التي تبني فكرتها ووعاها الفنان درويش الاسيوطي كمعمل للتجريب المسرحي... تقدم الثقافة النظرية والعملية والتدريب على الاخراج المسرحي (اخرجت ٣ مسرحيات هذا العام) وتدريب على الالتقاء المسرحي والأداء التحليلي... ولقاءات مع كبار المخرجين والنقاد...

وعرض الشاعر/ سعد عبد الرحمن رؤيته حول والمثقف العربي (والتراث...) « ويحدد نموذجين للمثقف: الأول نقلي، والثاني عقلاني، ويتهم المثقف العقلي في تعامله مع التراث بأنه صاحب موقف مثالي قائم على تقديس النص بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التي أفرزت هذا النص، بينما المثقف العقلي (العقلاني) يرى في التراث قيما نسبية لا مطلقة ويجعله موضوعا قابلا للمناقشة- دون حساسية مسبقة من أجل امتلاك معرفة مؤكدة وعلمية لما هو ايجابي... وينتهي الى تقسيم المثقف العربي الى ثلاثة تيارات رئيسية...

الأول: يحاول صياغة الحاضر بالماضى وفق حجة أن التراث قد أحاط بكل شيء.

الثاني: تيار مقترب يرى كل التراث... تراجع... ملوثا... بالخرافات والغميبات اللاعقلانية. الثالث: التيار الموضوعي، وأصحابه ورثة التيار العقلاني في الثقافة العربية يؤمنون بقيمة التراث وأهمية صياغته على أسس فكرية وعقلانية وموضوعية لا تتجاهل الطرف التاريخي الذي نشأ فيه التراث.

ويتضمن العدد أشعاراً لمحمد بدران ونهيل عبد الحميد وكريمة ثابت وآخرين، وأعمالاً قصصية للراحل للخصري عبد الحميد، وخمري السيد ابراهيم ومحمد أمين محمد وعشام أبو المكارم. وعن الموقف في أدب نجيب محفوظ يقدم مجدي عبد الكريم قراءة لدراسة الناقد الشاب مصطفى بيومي حيث أن الأدب الروائي للكاتب نجيب محفوظ يعرض للتاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر عقب ثورة ١٩١٩ وبالتالي يشكل الموقف بهذا هاما في أدب نجيب محفوظ، وباعتبار أن المرفقين ركائز هامة للطبقة الوسطى في طور تشكيلها عقب سنة ١٩١٩»

ويحاور صفوت عبد الكريم د. نهاد صليحة حول

التضامن الاعمى بادرني أحدهم بقوله بأنها فرصة فالعرض مغري وخاصة بالدولار وأضاف طالب آخر في طابور المتقدمين بأنه حلم بأن يقبض مرتب بالدولار ولكن المشكلة في رآية لا يعرف هل سيبني معسكرات إحتقال للفلسطينيين أم مستوطنات جديدة في الأراضي المحتلة أجاب بأن الشركة قد أعدت في ورقه خاصة ارشادات للسير وللحركة في المناطق الملتهبة على حد قولهم بالأرهابين الفلسطينيين!!!

رسالة اسيوط

مناجات

مجدي عبد الكريم

العنف، التطرف، قري الظلام، الجهاد، الجماعات... مفردات ترتبط دائما في ذهن القارئ بذكر أسيوط... حتى ليتهفيل المرء أن أسيوط لا تغزو الاجهلا وظلاما يحكم أنها العقل... وعاصمة للتطرف والتخلف الديني... لكن- وللحق- تلك دوما صورة زائفة وظالمة لتلك المدينة... التي تعمل وتنزع.. وتواجه التطرف وتعاين منه أيضا..

فهناك جهرد الشرقاء والمخلصين من المثقفين والمبدعين والأدباء... من مختلف الأعمار والاقهايات، يزعمون الاستنارة ويبدعون ويكتبون شعرا ويقدمون قنا ومسرعا.

وفي هذا السياق- تأتي «الملقا» نافذة. يطل منها شعاع يبدد مساحات من الظلمة الفكرية والثقافية التي يحاول قمرضها المتخلفون من قري الظلام.. بلحية أو بغير لحية. وتلتقي على صفحات اللقاء مع عدد من المبدعين الشباب شعراء وقصاصين ونقاد، فنتطالع. تقريرا عن نشاط «الورشة المسرحية». خلال الموسم

الأزمة المسرحية ومسرح الأقاليم، ومسرح الدولة حيث أكدت أن مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأمل في المستقبل وبشكل البديل على غرار المسرح الاحتجاجي الأمريكي كبديل لمسارح برودوي.. وترى في حوارها (أن مسارح القطاع الخاص تقدم نوعاً من الترخيص الفكري والتمحك السياسي ونوعاً من رشوة الضمان) ويحمل العدد.. بانوراما للحركة المسرحية في أسبوط، حيث قدمت فرق بيوت الثقافة بالمحافظة ثلاثة أعمال مسرحية:

الأول: الحب والجريمة (ساحل سليم)

الثاني: فارس في قصر السلطان (منقروط)

الثالث: رحلات ابن سته (أهر تيج)

ويعده، قام هذا العدد على اكتاف جهرد ومثقفى أسبوط الشرفاء... وفي مقدمتهم الشاعر درويش الأسبوطي، التي قامت إدارة الثقافة بأسبوط برفع اسمه عن هذا العدد.. رغم جهوده.. في إصداره لخلاف مع مديرية الثقافة بأسبوط (أدب ونقد العدد ٦٢ / ١٩٩٠ رسالة الشاعر درويش للمجلة).

إن هذه الشموع المضيئة يتهددها خطر الانقراض باستمرار منع الشاعر درويش والأدباء المتضامنين معه من ممارسة دورهم الثقافي الهام.. ومنعهم من دخول نادي الأدب بأسبوط. ولابد من رفقته من جهاز قصور الثقافة وعلى رأسه حسين مهران.. وتدخل الوزير فاروق حسني إذا لزم الأمر...

بين زجاءز التقليدية والتميز السينمائى

زكريا عبد الحميد

الدرامى التقليدى- مع الإشارة أيضا بجمردة العديد من العناصر السينمائية الأخرى فى كلا الفيلمين. فعلى سبيل المثال بالنسبة للمرشد- نجد الناقد والسينارست د. وليق الصبان يقول (.. انى اتحدى ايا كان.. اذا أراد تلخيص قصة- المرشد-.. وذلك لمسيب بسيط.. هو أن لا يوجد أصلا.. بل لا يوجد لأى بناء درامى يتنفس عليه الفيلم.. أو أنه شخصية رئيسية يمكننا إن نعتبرها محورا تدور حوله الأحداث.. فى المرشد.. عشرة مواضع كلها مهمة.. وكلها تاهت فى ثنائيا بعضها.. (١). ولجما يخص العناصر السينمائية الجيدة والمتميزة بالنسبة لفيلم المرشد، نجد كمال ومزى يقول (١) يقدم إبراهيم المرحبى- بانوراما- أو لوحة جدارية عريضة للقاهرة.. الشوارع والناس- وكأنه أنواع المواصلات والدكاكين والورش والمقاهى... (٢).

وعلى سبيل المثال بالنسبة (لكابوريا) خبرى بشارة.. وإن يكن بدرجة أقل حدة وأكثر ترفقا يقول د. وليق الصبان «... يعتبر المشاهد فى تحميل علم وصول الكرة إلى الشبكة- بعد أن يتجاوزها- أوه عدم وضوح الهدف الحقيقي أمام كاتب السيناريو عصام الشجاع؟ أم هو عدم التماسك والاتقان فى رسم الشخصيات.. أم عدم تناسب الأحداث مع بعضها.. وإعتقار الفيلم إلى عمود فترى متين يستند عليه... (٣).

وقجما يخص- التميز السينمائى- كان فيلم (كابوريا) أكثر حظا مقارنة بالمرشد- على مستوى النقد وفى رأينا فإن هذه السطور التالية للناقد السينمائى سمير قريه تثل أكثر وجهات النظر إقترابا من روح هذا الفيلم

أهم مايميز هذا العمل السينمائى (كابوريا) أحدث أفلام المخرج الفنان (خبرى بشارة) هو محاولته لتجاوز الأطر التقليدية للسرد الدرامى فى السينما المصرية الروائية- مع ذلك التميز السينمائى للعديد من عناصر اللغة السينمائية. وهو ماشكل فى نهاية الامر مايمكن أن نطلق عليه- تلك الحالة من الطرافة السينمائية،- التى اتسم بها هذا الفيلم. والتى هى فى رأينا أحد العوامل الرئيسية لذلك النجاح والتبرك الجماهيرى الذى حظى به هذا الفيلم، إضافة لحسن توظيفه لعناصر الجذب الجماهيرى أو مايسمى (بمواصفات شباك التذاكر) فى السينما الروائية المصرية والتى عادة ماقدور حول العناصر الثلاثة التالية (الجنس بتويغاهه المختلفة ثم الغناء معارك الغرب أو الخناقات)..

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك محاولة سينمائية أخرى قد نهجت نفس هذا الطريق (محاولة تجاوز السرد التقليدى مع التميز السينمائى والأبتكار أو الطرفة مع التبرك الجماهيرى) ونعنى بها فيلم (المرشد)، الذى عرض فى العام الماضى وكان أول أعمال إبراهيم المرحبى كمخرج فى السينما الروائية المصرية بعد خمسة عشر عاما من العمل كمخرج تسجيلى، وكسينارست للعديد من الأفلام الروائية الناجحة على المستوى الجماهيرى. ويرغم أن (المرشد) لم يحظ بمثل ذلك النجاح الجماهيرى الذى حظى به (كابوريا) تخبرى بشارة الا أن كلا الفيلمين قبول بانتقادات حادة على مستوى ردود الفعل والكتابات النقدية، وخاصة فيما يتعلق- بالسيناريو أو محاولتهما تلك لتجاوز السرد



والمرح (خيري بشارة) قد قدما مجموعتين من الشخصيات في (كابوريا)، المجموعة الأولى تنتمي- للطبقة الشعبية البسيطة- (هدد- أو احمد زكي) وأقربائه (الشان الثلاثة)، الذين يتمتعون جميعا لما يسمى بحال الهامشين في المدينة، مدينة القاهرة في بداية العقد التسعيني. والمجموعة الثانية «تنتمي» لطبقة اغنياء المدينة- (حورية أو رغدة) وزوجها (سليمان أو حسين الامام) وسكرتيرتها (نورا أو سحر وامى) برغم الأصول الشعبية السابقة للأخيرة. وفي كلتا المجموعتين (الشعبية والاستقراطية) يكتفى الفيلم برسم معالمها الخارجية فقط. فبالنسبة (لاحمد زكي)، الذى يهجر العمل في مصنع الزجاج الصغير الخاص بوالده ليستطلق مع زلاته من الشبان- المهشين- في محاربتهم لأسر القهولة والعدوانية الصغيرة (بخفة هل) أو لاد البلد الفقراء والذين لا يملكون سوى قوة عضلاتهم الفنية والى يستنفذونها في أمور الفتنه ومعارك الشجار الصغيرة مع احترام الملاكمة في الساحات الشعبية سعيا وراء حلمهم المستحيل- بالوصول إلى الاولمبياد.

وبالنسبة (لرغدة) وزوجها (حسين الامام) يتم إبراز وتضخيم جانب الفراغ الحياتي الناجم عن الفراغ لحد التخنة- بالنسبة لهذه الشخصيات وما يتبعه من

حيث يذكر أن (كابوريا)،... كوميديا تعتمد على الخيال الحر والاغاني والموسيقى والسخرية من تناقضات الواقع». ويخرج خيري بشارة الفيلم بأسلوب لا يواكب في الحركة والانتقالات والأداء والإلقاء.... وينتج إلى إبعاد الحدود في اختيار الممثلين وادرائتهم... (٤).

وقد قصصنا من عرضنا السابق لهذه المقطعات والنماذج لوجهات النظر النقدية حول فيلمي (كابوريا) و (المُرشد) تأكيد وجهه نظرنا الخاصة بانتهاج كلا الفيلمين للطريق التجديدي فيما يخص السرد الدرامي والتميز السينمائي، للإشارة إلى مسألة هامة، وهي أنه في كثير من الأحيان تكون (القراءة النقدية) للآلام من منظور القواعد والقرائين الدرامية والسينمائية فقط دون النظر للقيم الكلية أو للأثر الكلي السينمائي (أو الوحدة الفنية والأسلوبية للعمل).. نقول كثيرا ماتودى مثل هذه القراءة إلى طمس وجهات النظر الإضافية التجديدية أو القيم الفنية الحقيقية لهذا العمل. كما وضع من خلال وجهة النظر النقدية للدكتور رفيق الصبان والتي أشرنا اليها بالنسبة لفيلم (المُرشد) مثلاً، الذى هو رأينا- بعيداً عن أي قواعد وقرائين درامية- محاولة طموحة لتقديم فيلم يرتكز على تعدد الشخصيات الرئيسية ومن ثم تعدد الحبكة الدرامية وما يتبعه من تعدد للحوادث أو القصص الخاصة بكل شخصية. فمن خلال هذا البناء الدرامي- المركب- بخطوطه الدرامية المتعددة أستطاع إبراهيم الموجي أن يقدم (هذه البانوراما أو اللوحة الجدارية لمدينة القاهرة) على قول الناقد كمال رمزي.

أما بالنسبة لفيلم (كابوريا) وهو موضوع مقالنا هذا وبعد تلك المقدمة بسطونا السابقة والتي كانت ضرورية كمدخل قهيدى لضرورة وتحديد المركبات الرئيسية التى سننطلق منها في قراءتنا النقدية لهذا العمل السينمائي الجدير بالاحتراف والتقدير (طرافته السينمائية). بكل ما تحويه مثل هذه الكلمة من (قدرة على الادهاش وإثارة للحس والخيال مع توافر الجدة في (التناول) وهو ما يمكن رصد على أكثر من مستوى بالنسبة لهذا العمل السينمائي في سطورنا التالية..

أولاً: على مستوى الشخصيات والبناء الدرامي..

سنلاحظ أن كاتب السيناريو (عصام الشماخ)

محارسات لأمرور اللهو وتضيئة الوقت بالانغماس في ألعاب الورق والمراهقات المفرقة في القرابة كمياريات (صراع الديوك) الخ.

ومن خلال السمات أو المعالم المشار إليها لهاتين المجموعتين من الشخصيات (الصعاليك المدينة وأغنياتها) ، وخلال ذلك المشهد (الضايي لنيل القاهرة) بلفظاته الناعمة عندما تلوح (رغدة) بيديها (أحمد زكي) ورفاقه في قاربهم الصغير الهش بجوار هذه الباخرة العملاقة التي تقف على سطحها (رغدة) وسكرتيرتها (سحر رامي) وتشير لهؤلاء الصعاليك في الساعات الأخيرة من الفجر بالصعود إلى هذه الباخرة التليمة الفاخرة. ومن ثم تبدأ أحداث هذه (اللعبة) ولا نقول المحدثات أو القصة في فيلم (كابوريا) ، لأنه ليس مصادفة أن يكون المشهد الافتتاحي لهذا الفيلم هو هذه اللقطات (الشقيق جلال) وهو يردد مقطعا غنائيا يستحث فيه ذلك الحشد الصاخب من نساء ورجال (طبقة الأغنياء) هؤلاء الذين يضيئون سهراتهم هذه على الباخرة التليمة الفاخرة، يستحشرون ويذعرون إلى اللعب والمزيد من اللعب، بما يعنى (أن اللعب هو قانون ريسمة الحياة التي هي مجرد جولات أو أشواط من اللعب).

نقول ليست مصادفة أن يأتي توظيف مثل هذا المشهد الافتتاحي للفيلم متشبيها مع كوننا نشاهد في (كابوريا) ما يشبه (اللعبة السينمائية) ، فعلى المستوى المباشر للأحداث يعرض لنا هذا المشهد جانباً من حياة هؤلاء الأغنياء الذين يقدمهم الفيلم في إحدى سهراتهم اللاهية لقتل الوقت وتبديد اللذة الكثيرة لديهم في المراهقات وألعاب الورق والمقامرة ، وعلى المستوى العام - للفيلم - يرمي هذا المشهد بأننا مقلون على مشاهدة (اللعبة) سينمائية وهو ما يتأكد أكثر في ذلك المشهد - قبل الأخير - في الفيلم عندما يكتسب (أحمد زكي) مباراة الملامكة - أو الرهان - الأخيرة ويغادر حلقة الملامكة المنصوبة في القصر الخاص (برغدة) وزوجها (حسين الأمام) ، ثم يبدأ ذلك الحشد الكبير من جمهور (طبقة الاثرياء) في الانسحاب ومغادرة المكان ببطء ، بما يفيد بأن (للعبة) قد انتهت وبالعالي أحداث هذا الفيلم. وأن (أحمد زكي) هذا الصعلوك الفقير قد استند القرض منه من حيث كونه هو ورفاقه الصعاليك

كانوا مجرد - نزوة عابرة أو مصدرا مغايرا ومختلفا للتسلية والمراهقات ، أو لعبة مسلية ضمن الألعاب العديدة التي يتسلى بها هؤلاء (الاثرياء) وأنه يتعين عليه أن يعود إلى طبقته الشعبية من جديد. وهو ما حدث في المشهد الختامي في الفيلم والذي سنشير إليه في موضع لاحق.

اذن فنحن في (كابوريا) بإزاء (اللعبة) سينمائية لا تركز على حدوثه درامية تحكيها مفردات وقواعد السرد الدرامي من (ترتيب وتصادف وتركيز للأحداث باتجاه ذروة. ومن شخصيات متماسكة الأبعاد وتامة التكوين ومرسوم بدقة. الخ.) بقدر مانحن بإزاء مفردات (اللعبة سينمائية) إن جاز الوصف يتم فيها إختزال وتطويع - وربما إستبعاد الكثير من مفردات السرد الدرامي المعقدة لصالح مفردات إطلاق الخيال وإثارة التأمل وإيقاظ الحس والذهشة ومن خلال تنويعات على مرافق وسلوكيات وحالات الشخصيات الرئيسية التي يقدمها لنا هذا الفيلم بعناصره السينمائية والمظهر والبسيطة في آن واحد.

فعلى سبيل المثال تبدو محاولات (حورية رغدة) لأقرباء (أحمد - أحمد زكي) والتي قد بطول أحداث (كابوريا) كمحور رئيسي تستند عليه الكثير من تنويعات ومواقف ومشاهد (اللعبة السينمائية) في الفيلم بمفرداتها الخيالية والحماسية والتأملية ففى المشاهد العديدة التي نتابع فيها مثل هذه المحاولات - للأقرباء - من (رغدة) وودود فعل (أحمد زكي) أزاها والتي تراوحت بين الشروع في الاستجابة لهذه الأقرباء ثم المراوغة والرفض لها بعد أن هلم من وصيقتها وسكرتيرتها (سحر رامي) بأن إستجابته لذلك الأمر سوف يعنى في النهاية التعميل بمفادته لهذا المكان (القصر - أو عالم الأغنياء) بعد أن تكون (رغدة) بطبيعتها الملوك ولعلها بالتجديد قد نالت رغبته منه. ولنا أن نخفي حجم التوتر والمعاناة وإثارة التشويق أيضا لدى المتفرج بالنسبة لهذه الشخصية (أحمد زكي) هذا الصعلوك الذي كاد أن يجن ويفقد السيطرة على نفسه لمجرد إستنشاقه لعبير العطر الفواح من سكرتيرة ووصيفة السيدة التي - هي بنفسها وشخصها - تحاول إغراءه طوال أحداث الفيلم. وبالطبع لو لم تكن هذه السكرتيرة - سحر رامي - قد أحببت (أحمد زكي) لما



كانت أخيرة بذلك الأمر. وهو ما يفسر حرصها ودأبها على الظهور في اللقطات الحاسمة - في جميع مشاهد الاغراء تلك لتقطع الطريق على سيدتها خاصة - وأنها بعد ذلك أخذت تستحث (أحمد زكي) على مفاداة (القصر) بعد أن جمع مبلغاً لا بأس به من قيامه بدور المتعهد والمنظم - للعديد من العاب (الرهان) والتسلية والتسرية (هؤلاء السادة الاغنياء) والتفنن في ذلك الامر تارة بتنظيم مباريات (الرهان) على المصارعة الحرة بين الفتيات الصغيرات من بين طبقة الشعبية. وتارة أخرى بالغناء لهم مرددة تلك الاغنية - والتي سمي الفيلم باسمها كابوريا - نقول أن سحر وامى - أخذت تستعفه على مفاداة هذا المكان وقررت هي الأخرى الذهاب معه ولكنه استمر في لعبته تلك والتي كان يقوم بها (شفيق جلال) قبل أفتتاح (أحمد زكي) وزفاته لهذا العالم أو ذلك القصر.

ثانها: على مستوى تمثيل العديد من عناصر اللغة السينمائية.

يمكن لنا رصد الكثير من ملامح التميز للعديد من العناصر السينمائية في (كابوريا) فيما يتعلق بالتوظيف السينمائي - للمكان - وفيما يتعلق بالأداء التمثيلي للممثلين وفيما يتعلق بالتوظيف الجيد لما يسمى (بمواصفات شباك التذاكر) إضافة بالطبع لأسلوب الأضائة والتصوير وزوايا وحجم اللقطات وحركة الكاميرا وتقطيع المخرج والانتقالات بين اللقطات والمشهد وحتى المرتجاج رغم التحفظات الخاصة ببطء الإيقاع أحيانا والتي في رأينا تتوافق مع الطبيعة التأملية للكثير من لقطات ومشاهد هذا الفيلم.

فيما لنسبة للتوظيف الجيد والتميز للعناصر السينمائية فيما يتعلق بالمكان، يقدم (غيري بشاره) رؤية تتميز بالحدة والأبتكار للكثير من الأماكن التي تدور فيها أحداث هذا الفيلم. ونخص بالذكر هنا مشهدين أولها مشهد الحارة الشعبية في الجزء الأخير من الفيلم عندما يعود (أحمد زكي) للحارة بعد أن خسر كل ما جمعه من أموال في لعبته مع هؤلاء (الأثرياء) ومراعاتهم وبعد أن تسود علاقته (برغبة) من جراء ظهور منافس جديد له وتبني الأخيرة له. يعود للحارة مقروا معاودة التدريب على الملاكمة مرة .

أخرى والاستعانة بجوار ومديره القديم (يوسف داور) في ذلك ليعود إلى (هؤلاء الاثرياء) في قصرهم وليعطب مهاراته الأخيرة. في مشهد الحارة هذا وإضافته الناصحة رغم أنه يدور في منتصف الليل ولمقابلة الافتتاحية العامة الشاملة والتي تقدم لنا تلك الحارة والتي لا يمكن أن نراها إلا في هذا الفيلم لأنها تقف على الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال أو الحقيقة والفرن.

فعلى جانبها الأيمن هناك واجهات البهوت الشعبية القديمة. وفي عمقها أو في خلفية الكادر هناك أحد الجوامع بأنوار التي تستعطف في خلوت وهدهو. ثم الجانب الأيسر - المواجه للبهوت القديمة تلك - هناك ذلك الفراغ أو الفضاء الخالي والذي يبدو (أحمد زكي) ضائعا خلاله وهو يصرخ متناديا على مديرية (يوسف داور). ثم بعد قليل تضاعف أحلى نوافذ هذا المبنى القديم وتفتح شهابيكها ليطل (يوسف داور) موهبا ولاعنا (أحمد زكي) ومشهرا به أيضا لانه فقد كرامته وشرفه منذ ذهاب (وسكوته) بين هؤلاء الاثرياء للترفيه عنهم بجاريات والعب المراهنة. ثم سرعان ما تفتح بقية نوافذ هذا المبنى الضيق وتطل رجس الطبقة الشعبية للتحسار في إدانته وتوبيخ (أحمد زكي) على فعلته، خاصة بعد أن هجر رفاقه الصغار اليك وتركوه بمفرده مع هؤلاء الاثرياء. فينبري (أحمد زكي) في

والتعزُّز.. إلى غير ذلك. هذا المشهد يحارره العاصف ويمحدودية لقطاته- حيث شمل ثلاث أواربع قطعان تقريبا- وهو ماسمح بأوسع تفتح ممكن لهذا الأداء (لرغبة) دون أى- مقاطعة أو تقطيع مرتناجى- وهو ما يحسب - (خبرى بشارة) كمخرج متصن من أدوات السينمائية وهو ما ينفردنا للنقطة التالية والخاصة بـ.

ذلك التوظيف الجيد لعناصر الجذب الجماهيرى أو ما يسمى- بمواصفات شباك التذاكر- فكما أشرنا سالفاً فإن السينما الروائية المصرية تعتمد على الجنس بتقريباته المختلفة بدءاً من الكلمات أو العبارات ذات الإيحاءات أو الاسقاطات الجنسية المضرة أو المكشوفة وأنتهاء بالرقص الشرقى. ثم على الفناء أو بدءاً من أفلام محمد عبد الوهاب وأنتهاء بأغنيات احمد عدوية وحسن الاسمر وأخيراً على معارك الشجار والضرب. وذلك لضمان القبول الجماهيرى الواسع.

وفى (كابوريا) خبرى بشارة يتم توظيف عناصر الجذب الجماهيرى هذه بلا اعتدال أو ترخص والأهم من خلال لغة سينمائية جيدة ومتميزة يتم تطويرها لمنطق (اللعبة السينمائية) التى يقدمها الفيلم. فعلى سبيل المثال هناك توظيف لعنصر الجنس- ولكن من خلال عالم (خبرى بشارة) والتى سبق وأن تمرقنا عليه فى (الظرق والاسرة) مثلاً (حيث نجد ذلك الجانب الحسى العالى والراقى) الذى يصلنا برضخ ويكاد يطبع سلوك وتصرفات ومحركات وأداء أغلب شخصيات وحوادث الفيلم بظاهرة الذى يشع مغزاة وحورية الممارسات الحياتية اليومية المتكررة لهؤلاء (البشر...) (5)

والذى نجد أيضاً فى (يوم حلو ويوم مر) فى هذه الخمسة العالية التى طبعحت الكثير من تصرفات ومواقف (سيمون) مع (محمد منير). وفى مشاهد سهرات وحفلات (طبعة الاثرياء) الذين يقدمهم الفيلم وفى ملابس ومشاهد (كابوريا) نجد هذا الجانب الحسى العالى- (والذى يتم توظيفه من خلال مفردات الطرافة وبعث الدهشة وإثارة الخيال. بل إن إختيار ذلك الوجه الجميل الذى يجمع بين البراءة الشديدة والمجازية الجنسية الشديدة أيضاً بين ما هو حسى وبين ما هو

(أداء مؤثر ومتدفق) بالرد عليهم بأن جريته أو خطئه الصغير هذا لا يقران بإخطائهم وبجرائهم هم ويبدأ كشف أوراق الجميع بدءاً من المتاجرة بالسلع فى السوق السوداء والعمل لدى تجار الصلة الكبار وإنتهاء ببيع بناتهم الصغار بتزويجهن من شيوخ البترول العجائز.

وبهذا المشهد يدين (خبرى بشارة) سلبيات (الطبقات الشعبية) وسفاهتها. يرغم تعاطفها معها.

أما المشهد الثانى الذى نخصه بالذكر بالنسبة للتوظيف المتميز والجديد للمكان فهو ذلك المشهد الخاص.. بالتخشبية فى القسم- (والذى يبدأ بملقطة قريبة لزوجين من الحمام فى أحد الأركان فى إضاءة ساطعة وبها يوحى بإننا فى مكان مشبع بالهدوء والسكينة ولكن ما أن تراجع الكاميرا ونتابع الوجوه الجالسة والمعدة على الأرض حتى تكشف بدهشة أننا بإزاء تخشبية فى أحد الأقسام وأن (احمد زكى) ورفاقه الصعاليك موجودون بالمكان بعد شجارهم وطردهم من الباهرة التبيلية فى المشهد السابق وهو

المشهد الأفتتاحى فى (كابوريا) كما أشرنا سالفاً. إذن فنجد المشهد الثانى فقط فى هذا الفيلم يبنها (خبرى بشارة) بإننا بإزاء فيلم مختلف وغير عادى وإننا بإزاء (لعبة فنية) لا يهتم فيها أن تكون التخشبية فى قسم البوليس بهذا الاتساع وهذا الجمال وهذه الأضائة الساطعة وهو بالضبط عكس الواقع.

أما بالنسبة لتميز الأداء التمثيلى فى (كابوريا) وهذه الحيوية والمفوية والتلقائية والحضور لجميع الممثلين بدءاً من الشبان الثلاثة الجدد- وفاق الصعلكة- وإنتهاء بحسين الأمام ، الذى اعاد (خبرى بشارة) إكتشافه. ويضيق المجال هنا عن تتبع العديد من المشاهد المبهرة فى أدائها التمثيلى وخاصة بالنسبة (لاحمد زكى) وتكتفى فى هذا انصد بذلك المشهد الأخير من (كابوريا) (والذى يشهد بمهارة (خبرى بشارة) فى الحصول على أفضل أداء من تلميذه وتعنى به ذلك المشهد الذى يمثل ذروة محاولات (رغبة) لاغواء (احمد زكى) بطليها الصريح المباشر منه بضمها اليه وتقبيلها ثم عدولها عن ذلك بدافع من كبرياتها (الانثوى والطبقى) فى آن واحد، ثم هذا السيل الجارف من المشاعر والمراطف والانتكار العقلية والمتعارضة بين الرغبة والكبرياء والرد لحد التذلل مع الرغبة فى التملك والتلويح بالاحتياج ثم معاودة التماسك

تجاه - أغنيات الكاسيت - بكمياتها البسيطة والחסنة
مرجعة كما جاء بمقال الباحث د. السعيد محمد بدوي
إلى أننا نحن الـ ٣٠٪ من الفئات المتعلمة.. قد تربت
أذواقنا على أغنية الاذاعة. بينما الـ ٧٠٪ من بقية
المجتمع المصري تستهويهم - أغنيات الكاسيت وخطاما
لهذه السطور التي حاولنا فيها رصد بعض ملامح -
التميز والطرافة السينمائية - في فيلم (كابوريا) والتي
ظهرت على أكثر من مستوى (الشخصيات والبيئة
الدرامية والتوظيف الجيد للعناصر السينمائية) نقول أن
هذا الفيلم يذكرنا بتلك الحقيقة التي كثيرا ما نتناساها
وهي أصقية الأبداع على أى قواعد أو قوانين فينه أو
تقليدية.

هوامش:

- (١) من مقال منشور نادى السينما بالقاهرة العدد ٢١ السنة
٢٢ النصف الثاني للثلاث د. ربيع الصبان
- (٢) من مقال منشور بجريدة الاهالى العدد ٤٧٥ بتاريخ
١١/١١/٨٩ للناقد كمال رمزي
- (٣) من مقال نشره السينما بالقاهرة العدد ١٢ السنة ٢٣
النصف الثاني للثلاث د. ربيع الصبان
- (٤) من مقال منشور بجريدة الجمهورية بتاريخ
١٠/٩/١٩٩٠ للناقد سمير فريد
- (٥) من مقال منشور نادى السينما بالقاهرة العدد ١١ السنة
١٩ النصف الثاني لكاتب هذه السطور عن فيلم (المطوق
والاسيرة)
- (٦) من مقال منشور بالعدد الخامس السنة الاولى لبريد
١٩٨٤ (ادب وثقافة) للباحث د. السعيد محمد بدوي.

ملاكي ونقد به المثلثة الشابه (أن تركي) والتي
قامت بدور (قمر) الفتاة الشعبية التي بادلت (احمد
زكي) الحب في (كابوريا) نقول أن مثل هذا المشهد
الذي يختتم به (خيري بشارة) فيلم (كابوريا) حيث
يتسلق (احمد زكي) هذا - الجبل البشري - ونعني
رفافة الصعاليك، الذين يقف كل منهم على أكتاف
الأخر ليصعد (احمد زكي) إلى نافذة محبوبته (قمر)
في الساعات الأولى من الصباح ليقبلها هذه القبلة
الحارة. ناهيك عن ما يستدعيه مثل هذا المشهد من
إحالات (الرومي وجوليت)، وإمتدادات انسانية لتراث
الحب (العالمى في ذاكرتنا).

اما بالنسبة لعنصر الغناء - ففضلا عن - طرافة
الأغنيات التي قدمت في (كابوريا) فمثلا هناك أغنية
بين (شقيق جلال) و(حسين الاسام) ومجموعة
(الاثرياء) هي عبارة عن (مسارة كلامية) إن جاز
الوصف بين أنواع الأكلات الشرقية والغربية.

من فضلا هذه الطرافة فإن أغنية (كابوريا)
لاحمد زكي ليست مقبحة أو دخيلة على أحداث الفيلم
كما أن كلماتها تشير إلى موقف هذا الصعلوك بالنسبة
لهؤلاء (الاغنياء) أو عالمهم وقد يتحفظ البعض على
الكلمات ويحسبها بالسوقية أو الابتذال وهو إنهمام
يتسحب على كل أنواع الأغنيات - الغير رسمية - أو
الغير اذاعية وهي بالطبع أغنيات الكاسيت. وفي هذا
الصدد نحن نتفق كثيرا مع هذا الرأي الذي نورد (من)
أن أغنية الكاسيت في الواقع هي تطور حديث ومباشر
للحوال الشعبي الأصل... أغنية الكاسيت هي أغنية
الشعب... أنها بنت الحوال الشعبي التقليدي لفتها لفته
وموضوعاتها موضوعاته... (٦) هذا الموقف المتعالي

قضايا فكرية

جديد قضايا فكرية

الماركسية.. البيروسترويك.. ومستقبل الاشتراكية

صدر العدد الجديد من مجلة «قضايا فكرية» الكتاب التاسع والعشار نوفمبر ١٩٩٠) حاملا بين دفتيه مجموعة من الدراسات والأبحاث تحاول أن تجيب على السؤال الذي يدور بين قطاع عريض من العلماء والمثقفين وقادة الحركات الجماهيرية وهو: هل حقا انتهت الاشتراكية؟ وتحولت النظم التي كانت تنبئها الى نظم رأسمالية؟... وهل يعنى ذلك أيضا على المستوى النظرى...، لم تعد الاشتراكية ذلك الهدف السامى النبيل الذى يحلم به الانسان ليحقق من خلالها العدالة والمساواة والخير؟

وفى مواجهة هذا السؤال أصدرت «قضايا فكرية» هذا العدد الهام، بكل موضوعية وثقة، اذ تتصدى لأخطر قضية تواجه الحركة الاجتماعية فى مصر وفى العالم الآن.

واستعانت «قضايا فكرية» بكافة التيارات المهمة بموضوعها، فيقدم محمود أمين العالم (المشرف على المجلة) مقالا فريدا (مصارحة لا ينقصها الطابع الشخصى) كشف فيه عن النتائج التى اسقرت عنها سياسة الجلاستوست فى المجتمع الدولى منذ بدايتها حتى الاحداث الحالية فى الخليج.

ويكتب فى العدد أنور مميث وأديب نعمة والعفيف الاخضر ود. رمضان بسطاويس ود. أمينة رشيد ود. على ليلة ود. عبد السلام المردن وصلاح السروى ومجاهد عبد المنعم مجاهد وعمر الشافعى ود. عبد الرازق حسن ود. فوزى منصور ود. سمير أمين ود. كريم مروة وفالح عبد الجبار ود. طه عبد العلم وعصام الحفاجى ومحمد المنجدى. ويترجم سعد رمعى لعدد من الباحثين السوفييت: «نظرة جديدة الى الدولية الثالثة» ويترجم بشير السباعى «ترتسكى والستالينية» لأرنست ماندل. بالاضافة الى ندوة العدد كحول البيروسترويك والتغيير فى الاتحاد السوفيتى والدولة الاشتراكية... وأثره على حركة التحرر الوطنى والمنطقة العربية.

عن دار سينا للنشر، صدر كتابان جديان هاما: الأول بعنوان «المسألة الطائفية ومشكلة الأقليات والمفكر السوري د. برهان غليون، والثاني بعنوان «ضباط الجيش في السياسة والمجتمع العربي» للكاتب البعازي يعقربى ترجمة بدر الرفاعي.

يقدم كتاب «ضباط الجيش في السياسة والمجتمع العربي» رؤية فكرية هامة تمهيدا عن المنظور الصهيوني في رؤيته للعقل والتاريخ العربي المعاصر وهو عرض يتناول بالتفصيل تاريخ الانقلابات التي شهدتها المشرق العربي: ٣٧ انقلابا ومحاولة انقلاب شهدتها مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان واليمن والسودان على مدى ثلاثين عاما. كما يتعرض الكتاب للتكوين الفكري للضباط الذين قادروا تلك الانقلابات منذ بدء عملهم السري، وتطوره بعد وصولهم الى الحكم.

الرواية الأولى للشاعر ماهر نصر (كفر الزيات) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. الرواية هي الرواية الفائزة بالجائزة الاولى في مسابقة سعاد الصباح للإبداع الفكري بين الشباب العربي. وهي «تصور الصراع بين القصر والكوخ، في لغة جيدة لا تخلو من السجع الذي يضفي عليها رداء لغويا جزلا وريثت القدرة التي تجمع بها الكاتب، وخاصة في دمج الاسلوب الأسطوري في عمل واقعي أو من مزج الشعبية بلغة الرواية». قدم للرواية د. محمد حافظ دياب.

«سلسلة الإبداع الثقافي»

هي كتاب غير دوري تصدره جمعية وراد قصر الثقافة بأسبوط، يرأس مجلس إدارتها صلاح شريت، ويرأس تحريرها درويش الأسبوطي، ويشرف عليها فنيا سعد زغلول، ويشارك في أسرة تحريرها كل من: فوزية أبو النجا، طارق الناطر، سامي نقادي، محمد المجريسي، محمد صفوت عبد الكريم.

العدد الجديد من السلسلة صدر متضمنا سبع مسرحيات قصيرة، تأليف الكاتب حلمي عزيز، هي استشارة طبية، فترة اعتالية، جلسة عائلية، وهكذا ضحك الملك، الكلاب، زمن المعجزات، من يوميات عائلة عبد الستار.

أصدرت السلسلة، من قبل: البحث عن المجهول (قصص قصيرة): شحاته عزيز- في صحة العاريج (مسرحية): درويش الأسبوطي- نقوش على جدران القرية (شعر): أحمد محمد إبراهيم- يا حبيب القلب (شعر): جلال علما- هتتا المجاريج (شعر): محمد عبد الرازق زهيري.

«تياترو» نشرة تصدرها إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، رئيس مجلس الإدارة حسين مهران، والمشرع العام يسرى الجندي، ورئيس التحرير فكري النقاش، مدير التحرير منحت أبو بكر. صدر العدد والمقالات حول مساحات الثقافة الجماهيرية في القاهرة والأقاليم. يقول رئيس التحرير تحت عنوان «فنون موعودة».

«كلنا شاهدت عرضا من عروض المسرح المصري، من تلك التي يحاول أصحابها أن ينقلوا

من شكل أو موضوع لتأصيل المسرح المصري (سواء كانوا مخرجين أو مؤلفين) فإنني أضرع شعورا غامضا بأن الشكل الغربي للمسرح وللدراما الذي يحكم عقلنا (نحن المشتغلين بالمسرح في مصر منذ جيل الرواد الأوائل الذين اتبهموا بما شاهدوه من أعمال مسرحية غريبة وحتى جهلنا الحالي) أضرع أن هذا الشكل الغربي قد تسبب في أشكال مسرحية وألماط درامية مسرحية وشرقية كان يمكن لها أن تصنع مدرسة كبيرة وقوية ومؤثرة في تاريخ وحاضر المسرح العالمي.

كما يقدم العدد حوارا مع المخرج عباس أحمد، وتدوة حول عرض «بطل الوسية» التي قدمتها فرقة دسوق المسرحية، وملاحظات حول دور النقد في تقدم الحركة المسرحية، ودور المشرف في النشاط التثقيفي، والافتتاح الدرامي في المسرح، وغيرها من أخبار وتعليقات. «تاريخ الفلسفة اليونانية» كتاب جديد للدكتور علاء حموش «يمثل بدراسة فلسفة المجتمع المبردى التي تطورت في اليونان وروما بالعصر القديم. فبعالج مجموع النظريات الفلسفية التي تطورت في المجتمع اليوناني بدءا من نهاية القرن السابع قبل الميلاد، وفي المجتمع المبردى الروماني بدءا من القرن الثاني قبل الميلاد إلى بداية القرن السادس «بعد الميلاد»

قاسم حداد

يمشي
مفتورا
بالوعول

قاسم حداد

يمشي
مفتورا
بالوعول

قاسم حداد يمشي مفتورا بالوعول

يعتبر الشاعر قاسم حداد واحدا من الشعراء الذين رقدوا القصيدة العربية بصوت خاص ومميز، ومجموعته هذه تضم قصائد تضيف إلى منجزه الشعري أثرا يغني تهرجه ويتألق بها. في هذه المجموعة يتزج شعر قاسم حداد إلى أن يكون شعر رؤيا، ويتحول الشاعر إلى را- يتلمس العالم بواسطة الحنن، فيتقدم الترحس على البوح، وتتقدم صياغات الاسئلة وصور الافعال على تيجليات الوصف. شعر قاسم حداد في هذه المجموعة كما في مجموعاته السابقة عليها، يكشف عن نفس بلغ الحزن منها مبلغا باهظا، ودفع بها السؤال الوجودي نحو مشارف على هاويات تبدو لشعره مستقر الكائن، ومستقبله، وماجملته التصورات والافكار، والخيالات والارهام التي تتشكل منها موضوعات شعره، غير رقه عزاء، أمل يجرى حضوره في سطوح اليأس، وسطوته.

خالد النجار قصائد لأجل الملاك الضائع

هذه هي المجموعة الأولى للشاعر خالد النجار. وقصائده للمجتمعة هنا، تضيف إلى الأصوات الشعرية العربية لمدينة صرنا عليها في غنائيتها، وقد تحررت قصيدته من تبعات التقليد. قصيدة تقوم على تشكيلات صورية خاذاً وذكية في مآلتها، تشير إلى مخيلة تفتحت على ماحولته رياح الاندلس إلى المغرب العربي من تجارب شعرية عربية قديمة، وإسبانية حديثة، فنحن نلاحظ ذلك الأثر اللوركوي، في مآشك من نزوع نحو الطبيعة على الشاعر، في إهاب من الغناء الخفيف وقد تمكن الشاعر من التقاط أثر ذلك في نفسه، لتكون لنا منه قصيدة مكثفة ومصفاة وبسيطة في آن.

قراءة في أدب نجيب محفوظ

للدكتور رجاء عيد (استاذ البلاغة والنقد وعميد كلية الآداب بجامعة بنها) صدر كتاب جديد هام بعنوان «قراءة في أدب نجيب محفوظ: رؤية نقدية». يحتوي الكتاب على فصول حول: الرواية والروائي، اللغة الروائية، النظر الفلسفي وفن الرواية، الرمز الروائي، جدلية الفرع والمجتمع، شخصية الدور بين المثال والواقع. يقول: عيد في مقدمته:

«ليست المحاور المختلقة التي عرضت لها هذه الدراسة قتل الصورة الكاملة للفن الروائي عند «نجيب محفوظ» وأما هي أشبه بقطرات «الكاميرا» حين تزدهم أمامها آلاف المناظر الثرية الحسية، والتي تغرى بالقبح عليها جميعاً، ولكنها لا تملك إلا أن تمتص على بعضها، ويغر الهائى على أمل في عودة قريبة لرحلة جديدة إلى عالم «نجيب محفوظ» المتحد والزاهر بعميرات تفرق كل حياة».

بحثاً عن التراث العربي: رفعت سلام

عن دار «الغاراني» ببيروت صدر للشاعر رفعت سلام كتاب جديد بعنوان «بحثاً عن التراث العربي» (نظرة نقدية منهجية). وهو يتعرض لنظريات بعض المفكرين العرب في التعامل مع التراث العربي، مثل حسين مروة

والطبيب تيزيني وأدونيس وعابد الجابري وغيرهم، مع فصل عن «التراث الشعبي».
صدر لرفعت سلام من قبل: المسرح الشعري العربي ١٩٨٦- الفجر وقصائد أخرى لبوشكين (ترجمة) ١٩٨٢.
غيمة في بظلمون وقصائد أخرى لما ياكوفسكي ١٩٨٥، وودة القوضى الجميلة (شعر) ٨٧- اشراقات (شعر)
٨٥ الابداع القصص عند يوسف ادريس (ترجمة) ١٩٨٩

ابراهيم سلامة/«قصائد من خشب»

تشهد هذه التأملات في المدى المديني على تجربة شاملة، تجربة التزوح الحديث من الريف الى المدينة، وتتعدد حولها تقطعات التصادم بين هذين العالمين: المرأة والمال (وهي تتأمل أيضا في التباعد الحضاري والشرط الانساني والماورائيات: الله وارتياذ القضاء في آن معا). ومن جبران خليل جبران الى «شعراء الجنب» مروراً بالياس أبو شبة وفؤاد سليمان و خليل حاوي، شكلت تجربة التزوح من القرية الى المدينة مادة خصبة للإنتاج الادبي في لبنان. في هذه الشهادة الشخصية يضع ابراهيم سلامة توقيعه الى جانب حاملي هذه المعاناة المتجددة ابداً، وهو اذا يقدم على إعادة نشر هذه القصائد يحمل نفسه تبعات مزدوجة: تبعات من ينشر بواكيره، مضاعفة بتبعات من يجازف بنشر نصوص عن بيروت، بعد ان صار في بيروت الذي صار وصارت كل النصوص عنها متهمة بالقصور واليكم. يضم كتاب ابراهيم سلامة المعتبر ب «قصائد من خشب» مجموعتين شعريتين «هما «قصائد من خشب» و«جنانة الكلب» وكذلك مقدمتين الاولى لقوافل طرابلس والثانية لانيس منصور.

بندر عبد الحميد/«الضحك والكارثة»

تتميز قصيدة بندر عبد الحميد باغراق في البساطة التي تصل حدا تتعاقب فيه مع الدارج والمألوف في المشهد اليومي وتنافس على ذلك.

فهنا نحن امام مجموعة شعرية تجافى التاموس البلاغي العربي وتدير ظهرها للحلقة لتباشر الحياة من بداياتها الاولى، وشواردها، بل وهامشية مشاهدتها، للعين دور بارز في رصد التفاصيل والتقاط مفارقتها في المشهد نفسه. وللسخرية دور في اطلاق اجنحة القصيدة لتحلق في سما من المرح المحفور بالحرف. الاقبال على الحياة وتحميد شرمونها من السمات التي تميز قصيدة بندر عبد الحميد في هذه المجموعة، حيث تبرز كقيمة بيوهية مهددة بالفناء أمام الظلم والقهر وهو ما يعكسه بوضوح عنوان المجموعة نفسها. فكان الضحك وهو هنا بمثابة ايجابية الحياة لايحضر الا مقرونا بكارثة فقدانه.

بندر عبد الحميد أصدر عدة مجموعات شعرية، ويعتبر واحداً من الشعراء السوريين الذين رعدوا بالقصيدة السورية بصوت مميز.

«والضحك والكارثة» مجموعة شعرية تعرض على الجمال الذي بين يدينا وتحث أنظارنا ولكننا، في غمرة انشغالنا، نعبه دون اهتمام.

صلاح ستيتيه/ «التعديل المصم»

صلاح ستيتيه شاعر يأتي من صمت بعيد. قراءة شاعر مثله تمتدعي الرجوع الى ذلك الصمت الفاعل وتهجي المراحل التي قطعها في اتجاه كلامه الملي. أي، بتعبيراته هو، صوب «الموضع الفقير»، أو المحل المتكشف الذي يتعقد فيه، في قرأناها النهائي كما من الشعر والفكر، هذين الاقنومين اللذين ارتبطت بهما قصيدته منذ البداية.

ولشعر ستيتيه فضيلة الموسيقى، ان هذه «السكين المحدودة الناقطة» تصل بالدرجة الاولى سعى سبولة

وشغافية عالية لـ «مرمر» الكلمات والتراكيب. وشعر كهذا يخسر الكثير عندما ينقل خارج لغته، هذا ما تعترف به لنفسها هذه الترجمة التي تقدم مختارات من شعر الشاعر الذي يشغل حاليا إلى جانب نشاطه الإبداعي منصب رئيس الدائرة السياسية في وزارة الخارجية اللبنانية.

نزار سلوم إيقاع الجثث

يطلع شعر نزار سلوم من مهوى النفس حاملا شاراتها وعلاماتها، من القلق الوجودي وحيرة الكائن في عالم مطوق بالجثث الحية.

فالهاجس هنا تتمحور في اللغة مكتنفة ومنطوية حيناً، وصريحة مباشرة حيناً آخر، ولكنها في كل الأحوال مقبلة وواسخة في الوجدان.

ففي مجموعته الأولى «إيقاع الجثث» التي تكشف عن تجربة طويلة مع الكتابة لم يقدر لها أن تظهر من قبل، ثمة رغبة ملحة في الكلام على القلق وعلى مقاربة لسكونية مقترضة في أشياء العالم المحيط.

يمد الشاعر في بعض قصائده إلى إطلاق حكمة مضادة والتعليق الساخر الجارح على وقائع الزمان وشجرته. حلمي سالم/ «دهاليزي» و «الصف ذو الوطاء» تضم هذه المجموعة قصيدتين هما «دهاليزي» و «الصف ذو الوطاء»، بهما يندلع حلمي سالم بفأمرته الشعرية نحو مشارف جديدة، تضاعف من تميز صوته، وتضيف على ما قدمه، شعراً يستلهم «الروح الترائي»، والصوغ الحكائي العربي الذي عرفناه أفضل ما عرفناه، مع «ألف ليلة وليلة» مكتشفاً، ومحققاً لقصيدته مخارج تنفتح بها على العالم للشاعر، وقد أفادت شعرتها من الغنى الذي يتجده السردى والثري والسعري في الحكاية التراثية وسياغاتها.

عالم متشابك من الظلال والانوار يتجلى من خلالها المكان بخصوصياته العديدة، وتنفلت الأوهام والشهوات الانسانية في تشكيلات حلمية وفانتازية، يضيئها برق هنا، وشارة هناك إلى الواقع الانساني المعاصر، في أمكنة مسماة تستعيدنا المخيلة، لتكون لها كما لا يمكن لغهرها.

في هذا الكتاب تتجلى مقدرة الشاعر على اختراق لغته، أيضاً، وتوليد شعر جميل.

محمد زين جابر/ غبار يتعري في العتمة في مجموعته الشعرية الأولى «غبار يتعري في العتمة» محمد زين جابر كصوت شعري اخترع حتى النضج والتقطير.

فنحن لسنا أمام مجموعة أولى لشاعر يحمل ما تحمله عادة من عشرات وثغرات البداية، بل أمام مجموعة شعرية تكشف عن تملك ومعرفة عميقة بالاداء الشعري لـ «قصيدة النثر» القائم، خصوصاً، على انتزاع الشعرية من قلب النثر والسرد دون موازنة الوزن النظامي الذي ظل يميز. لأمد طويل، الشعر عن النثر.

وسترى في «غبار يتعري في العتمة» ذهاباً أسراً إلى الحب الذي يتفجر في سجنات معظم هذه المجموعة الشعرية حيث تفسر اللغة والمخيلة في اكتشاف ظلال القيلة وميلان القلب، وحبس الرغائب المطربة في الأحماق.

الحب يتشكل هنا كعمى لتحقيق الكينونة الذاتية وشحنها بالنضج والعزيمة في مواجهة الموت والدمار والتلاشي المفروض من الخارج.

والى ذلك فإن الشاعر يجري في جانب من مجموعته هذه شكلاً من السرد المشحون بالصور والخييلة يرتفع معهما النص من أرض النثر إلى قضا الشعر رغم التقطيع الذي يوحى من خلال النظرة العجلى بالنثرية.

محمد زين جابر في مجموعته الأولى يتقدم بقوة إلى صف كوكبة من شعراء «قصيدة النثر» في الوطن العربي.

عبد اللطيف خطاب/ أول أمير شرقي يشق عيد الطيف خطاب له طريقاً في قصيدة النثر، تروده مورد الغرابة وتتيح لمخيلة خصبة طلاقة استثنائية، يخترق بها حجب الكلام، بهتكه ويستترده دلالات غير مطروقة غالباً وأن كان يقتصد الفانتازي، لبيني قضا الشعرى، ومناخه الاثير، إلا أن هذا التطلب، بما يضمره من نزوع نحو تعظيم وخلق، ويحث للمسخرة في اطار مناقض لها، أولى صفاته الملحمية، يجعل من مخيلة الشاعر واهتمامات هذه

المخيلة، مصرحاً للتناقض ومنعتاً لا لتفاعلات تحقّقها له علاقة باللغة لا تستثنى منا ما دأب أغلب الشعر العربي على استبعاد الاعتقاد ظالم بلا شعريته.
فالشاعر يسعى في هذه المجموعة- وهي الاولى لد- الى اكتشاف حضوره في العالم واللغة، والى تفعيل هذا الحضور الضدى للطابع الى أثر شعري يميز.
«أول أمير شرقي» يحفل اذن بالنظرة الذاتية، الى العالم ويتجاوز المعطى المتداول في الكلام ويستخلص لنفسه كونا شديداً الغنى والتنوع.

فاضل العزاوي/ «رجل يرمى أحجاراً في بئر»

فاضل العزاوي من شعراء جيل المستنعات البارزين في العراق. انطلق من خلال جماعة أدبية عرفت باسم «جماعة كركوك» ضمت الى جانبها: سركون بولس ومؤيد الراوى وصلاح فائق وجان دمور عملت على أرساء ما يعرف بـ «قصيدة النثر» وباليارات الشعرية الحديثة في العراق.
وقد تميز العزاوي بينهم بمتنوع تجاربه الادبية، فهو كتب القصيدة الموزونة (التفعيلة) و «قصيدة النثر» والرواية والنقد واشتغل في الصحافة الادبية والسياسية وما يزال.
ولد الشاعر فاضل العزاوي في العام ١٩٤٠ في مدينة كركوك بالعراق.

أصدر ثمانية كتب بين رواية ومجموعة قصصية وكتاب شعري، وهو مقيم في برلين. في مجموعته الشعرية الجديدة «رجل يرمى أحجاراً في بئر» التي تنخرط من حيث علاقتها بالوزن في إطار «قصيدة التفعيلة» يحتفى العزاوي بتفاصيل المنفى ويقلب صورته التي تتخذ طابعاً فنتازياً حيناً وطابعاً حزناً متكسراً حيناً آخر، إضافة الى انبعاث صورة الوطن المحسولة في الذاكرة.

ورغم أن العزاوي لم يكن قريباً من مواقع الحرب الا انه يمكن لنا أن نطمس آثارها على قصيدته، حيث تلوح أسماها باردة، شبه محايدة تعكس موقفاً تأملياً من بعض جوانبها الانسانية وما تركته من ندوب على الروح.
ويلحظ في مجموعة الشاعر هذه تخففاً من أثقال البلاغة التقليدية، وانحيازاً الى لغة اليومى التي تنبعث جاذبيتها من خلال المقارقات التي تولدها داخل النص.

خالد المعالي/ حيون فكرت بنا

نص خالد المعالي يحفر في موضعه، بل قل انه يدمر في موضعه، يدمر ما تحته طبقة بعد طبقة وكأنه في صنيعة ذلك يتفرغ من صورته ومهنته فلا يهدو آخر الامر سوى شخص للفراغ. هذا الفراغ اشارة لعقل أسود. فعين تساق الحنجرة الى أن تفرغ حسانتها من الكلام، لا يبقى سوى مفهوم الحنجرة وفراغها. لا يتكون الكلام الا في قفاه فهو خادع مخدوع سلفاً، وهو بلاهه وتفايات، ونحن لا نتنظر منه أن يجرى الى حياته السرية ويترغل تحتها، ولا نتنظر منه أن يتوقع وينشر ويتوطن. فيكون له سماء ومسرح وتكون له مدن وأجواء. لن نتوقع من الكلام الا أن ينتزع بسهولة أحياناً، ويحصر أحياناً أخرى من هذه الجنترة اليابسة.

الشرع الدولي في الاسلام: نهج الامرنائزى

الدكتور نجيب الامرنائزى هو من كبار رجال القانون والدبلوماسية في سورية. وهذا الكتاب هو دراسة والمية للاحكام والمواقف التي اعتمدها الدين الاسلامي في تنظيم العلاقات بين الدول لاسيما وان الشرع الدولي في العراق

الراهن لم ينشأ الا مع الدول الاوروبية ولا ظهرت آثاره للناس الا فى التاريخ الحديث.
فى هذا الكتاب كثير من الامور التى تستوقف نظر المطالع فيعجب معها من فكرة العدل الراسخة فى نفوس المسلمين.

يقع الكتاب فى ٢٣٠ صفحة من القطع الوسط ويتألف من خمسة فصول ومقدمة وخاتمة: الشرع الدولى والشرع الاسلامى. أوضاع الدولة وشؤون الخلافة.

شريعة الحرب. قواعد السلم. الصلات السياسية والتجارية.

بين مدينتين، من حصص الى الشام: مذكرات عدنان الملوحي

مذكرات عدنان الملوحي هى أكثر من مذكرات شخصية، رغم ان طابعها العام هو طابع السيرة الذاتية لكاتب صحافى رصد الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية خلال أكثر من نصف قرن. والمذكرات فى هذا المعنى تفصح عن اسلوب فى التفكير تغلب عليه نزعة انسانية. فالكاتب لا يكتفى بتصوير جو الواقع والاحداث وغلباتها من منطق السرد التاريخى الجاف، وانما يعكس المواقف الانسانية والوجدانية التى تركت آثارها وبصاتها على الحياة الاجتماعية والسياسية فى سورية طوال تلك الحقبة.

كتاب عدنان الملوحي، صورة تاطقة عاشها كصحافى تروى قصة النضال الاجتماعى والسياسى للشعب السوري خلال الحقبة الاخطر فى تاريخه الحديث وقد أغنتها المؤلف بعشرات الصور الضاحكة والطريفة والمتعة التى أخفت وراءها كثيرا من المرارة والخزن.

وكما يقول المؤلف صورت حياة الناس وعذابهم من خلال الحديث عن حياتى وعذابى.

عجائب الهند: يوسف الشارونى

يصح أن يقال فى هذا الكتاب أنه من التراث الضائع. إذ لم يهتد اليه المحققون العرب، رغم اهتمام المستشرقين الاجانب به ورغم صدور طبعتين عربيتين منه الاولى فى العام ١٩٨٨، فى لايدن بهولندا، وقد حلقها المستشرق فان ديرلويت والحق بها الترجمة الفرنسية، والثانية ظهرت على يدى الحاج أمين دريال المكتبى فى القاهرة فى العام ١٩٠٨. بعدها ضاع كل أثر للكتاب الى أن تصدى له الكاتب يوسف الشارونى، ليخرج محققا استنادا الى هاتين الطبعتين، ومزودا بمقدمة وافية وبشرح وتعليقات.

يعود تاريخ تأليف هذا الكتاب المنسوب الى بزرك بن شهریار الناختهه الرام هرمزى الى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة هى اقرب ما تكون الى لغة الحديث فى الخليج العربى زمن تأليف الكتاب، فهى تتشابه مع لغة ألف ليلة وليلة من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب.

ويتضمن الكتاب قصصا وأخبارا تنمى بين الواقعى والاسطورى، ويدخل فى باب ادب الرحلات وحكاياته هى حكايات الرحالة وأقاصيصهم العجيبة عن بلاد الهند، كما هو الحال بالنسبة الى حكاية السندباد البحرى، وبعض أقاصيص ألف ليلة وليلة.

كتاب تراثى قيم يكشف أكثر فأكثر عن غنى المخيلة العربية، وريادة العرب فى فن النص.

أسهمان: ضحية الاستخبارات سعيد الجزائري

هذا الكتاب لا يحكى سيرة المطربة أسهمان وانما يحيط اللثام عن الوجه الآخر لهذه الفنانة العربية سليطة الاسرة العربية المرفقة. انه يعكس صورة عن المجتمع العربى، والمصرى بالذات، خلال حقبة التنافس الاستعمارى على المنطقة العربية.

ويحاول المؤلف، فى هذا الكتاب، أن يكشف النقاب عن اسرار مقتل المطربة أسهمان وانتمائها السياسية والاجتماعية والعشائرية وبشكل خاص علاقاتها المفضرة مع الاستخبارات البريطانية والامانية والفرنسي.

ويكشف المؤلف عن جوانب كثيرة وغامضة من حياة هذه الفنانة من خلال الأدوار المتناقضة التي لعبتها وأودت بها إلى الهلاك، ابتداءً من علاقاتها البيروقراطية في بلاط الملك فاروق مروراً بعلاقاتها العاطفية والشخصية مع عدد من شخصيات المجتمعين المصري والليثاني ولاسيما الصحافي المصري محمد التابعي وانتهاءً بارتباطاتها المشهورة مع أجهزة الاستخبارات الاجنبية والتي أدت إلى مقتلها في عز شبابها.

الفكر الديمقراطي

- عدد جديد من «الفكر الديمقراطي»، وهي مجلة فصلية فكرية ثقافية، صدر في قبرص، يرأس تحريرها جميل هلال، ومشارك في تحريرها: سعدى يوسف، عز الدين المناصرة، الياس خوري، فيصل حوراني، مريد البرغوثي.

يحتوي العدد على دراسات ومناقشات للدكتور سمير أمين (الديمقراطية في العالم الثالث)، د. عثمان محمد عثمان (ديون مصر والتبعية الجديدة)، قانع عبد الجبار (من تاريخ مفهوم بالاغتراب)، حوارات مع د. برهان غليون، د. حسن حنفي، زهيرة كمال، وفي الباب الثقافي نقراً: د. يوسف بكار (الريادة في الأدب المقارن في الوطن العربي)، زمرى محمد (مدخل إلى النقد الجزائري المعاصر)، د. فيصل دراج (المسرح الفلسطيني من الوطن إلى المنفى)، ابراهيم مردوخ (الحركة التشكيلية الجزائرية المعاصرة).

الكاتب الفلسطيني

وصدر عدد جديد (شتاء ١٩٩٠) من الفصلية «الكاتب الفلسطيني»، التي تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، في دمشق.

يحتوي العدد على كتابات نظرية وفكرية لحزمة برقاي وه. شوقي شعب وغالب عامر ونزية أبو نضال وإبراهيم الزينقي.

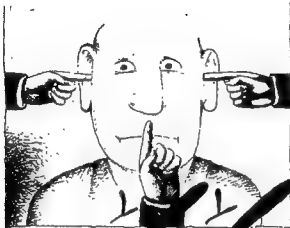
وقصص للكتاب: زهير جبر، عامر الديك، علي المزعل، علي عبد الله سعيد، شاذي قدور. وقصائد للشعراء: آدم فتحي، جان الكان، عبد الكريم عبد الرحيم عزت الحصري، علي صدقي عبد القادر، محمد الرياوي، محمد صبرة.



الكاريكاتير وحقوق الانسان تسمية الوعى بحقوق الانسان

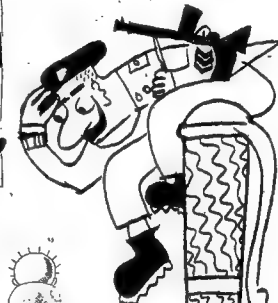
لا أبالغ إذا قلت ان فن الكاريكاتير كرس نفسه منذ البداية للدفاع عن حقوق الانسان بالسفيرة من كل صور التسلط والقهر التى تصيبه سواء فى بيته من أفراد الأسرة الأقوياء عليه أو فى عمله... أو فى حياته كمواطن يخضع لحكم الدولة. ومن هنا لست أعدو الحقيقة إذا قلت ان فن الكاريكاتير هو فن حقوق الانسان. هكذا كتب محمد فائق الامين العام للمنظمة العربية لحقوق الانسان فى تقديمه لكتاب «الكاريكاتير وحقوق الانسان» الذى يقوم بمسح شامل لأهم رموز فناني الكاريكاتير العرب الذى قامت باعداده المنظمة العربية لحقوق الانسان وكانت المنظمة قد بادرت لتنظيم معرض ومسابقة لفن الكاريكاتير والملصق على الصعيد العربى وقد اختارت اللجنة المكونة من مختار المطار وسلاح حائظ وزهدى العنودى الخاصة بالكاريكاتير الرسم المتقدم من الفنان رجائي ونيس للجائزة الاولى حيث قدم فكرة عالمية يعشق ودراسة استعرض بها دور السلطة مع مختلف شعوب العالم وقاز بالمجازة الثانية أحمد ثابت طوغان والثالثة اللتان رؤوف عياد

واختارت اللجنة المكونة من عيد السلام الشريف وحسين الجبالى وعبد الفتى أبو المنين الخاصة بفن الملصق الفنان عاصم اسماعيل للجائزة الاولى والفنان أحمد أبو طالب للثانية والفنان على سعد مهيب للثالثة كما تم منح عز الدين نجيب ومحمد بغدادى ويوسف عبد لكى ثلاث جوائز تشجيعية. والكتاب الذى صدر مؤخرًا عن دار المستقبل العربى يعتبر خطوة هامة فى طريق فهم عميق لدور الفنون وشتى اشكال الابلاغ عموما وبخاصة فن الكاريكاتير من أجل تنمية الوعى بحقوق الانسان



الكاريكاتور

وحقوق الانسان



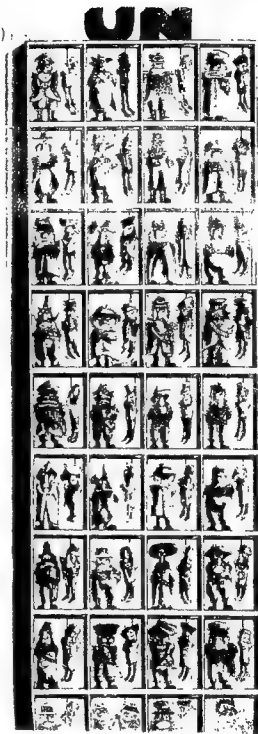
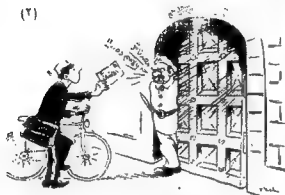
مجلس النواب

%

٩٩



الجانبة الأولى - ترصد لعقد من التمن وجاني وليس
الجانب الثانية - ترصد لعقد من التمن وجاني وليس
الجانب الثالثة - ترصد لعقد من التمن وجاني وليس



افضل ما علمتني الحياة

تأملات الخاصة والمستين

علمتني الحياة ان الحياة موقف. وان الموقف اختيار. و ان الاختيار حرية للارادة مبنية على المعرفة. ومن ثم تتلخص الحياة كلها في الرأي المقترن بالفعل، في الصراع الدائب من جانب الانسان كل انسان لتجاوز الواقع نحو الأفضل. و هنا تتحقق سعادة الانسان بالدقة في وحدته مع نفسه، في الوحدة بين عمله وغاياته. يتباوى في ذلك ابسط الناس واعظمهم قدرا.

علمتني الحياة ان العالم اكبر من أن يقتصر على فرد واحد حتى لو كان هذا الفرد هو الأنا الكبير.

ويبدأ العالم بالاعتراف الصريح بالآخر، بالفرد الآخر، بالطبقة الأخرى، بالقوم الآخرين، بالانسانية كلها.

فالفرد جزء لا يتجزأ من مجتمعه، والمجتمع جزء لا يتجزأ من الانسانية، والانسانية جزء لا يتجزأ من الطبيعة.

نعم فان الفرد هو من البداية الى النهاية جزء من الطبيعة، لاهو بالسيد عليها ولاهو بالعدو لها. وانما يعيش في كنفها وفي وثام معها.

علمتني الحياة ان الحقيقة في حالة الانسان وعلمتني ان الحكمة ليست احتكارا لاحد من البشر. فالانسان قادر على معرفة العالم من حوله. ولقد بدأ رحلة المعرفة من خلال سعيه الأول لكسب عيشه. وان العلم الذي بدأت شراياته منذ احتكاكه الاول بالطبيعة قد صار قدما ليصبح باستمرار اكثر علمية مما كان. وبالتالي فلقد صار العلم هو عدة الانسان المعتمدة في الكشف عن اسرار الكون وسبر اغواره العميقة..

غير ان تعاملنا مع الطبيعة ينبغي ان يجري بكل الحكمة المتاحة للبشر. فمن الخطر ان نسعى للانتصار على الطبيعة. فغالبا ما تشتت الطبيعة منا عقب كل انتصار عليها. لذلك لايجوز السعى لظهر هذه الطبيعة بل ينبغي تفهمها وإدراك حكمتها هي الاخرى عن طريق العلم نفسه، ينبغي احترامها وتأكيد توازنها.

علمتني الحياة ان التطور هو سنة الكون. وان الانسان هو خليفة الله في الأرض وانه ليس للانسان الا ماسعى وان عمله سوف يرى وان العمل الصالح هو وحده الذي يمكث في الارض. وان

عمله هذا هو الذى يغير ويشكل ويعيد تغيير وتشكيل المادة التى لا تنفى نحو الانفع دائما وابدا . وان التطور بذلك يصبح هو التقدم وان التقدم لا نهاية له.

علمتني الحياة أنه لا يمكن القفز فوق حقائق الكون وسننه ... وان التقدم عملية جدلية تعنى النفى الخلاق للقديم لا مجرد النفى ولا مجرد الهدم أو البناء . وكل جديد هو نفى للقديم، ولكنه هو امتداد له فى نفس الوقت. هو تجاوزه نحو الأرقى... نحو الانفع والافضل. وهكذا تتصل الحياة وتتواصل بلا انقطاع.

علمتني الحياة ان الانسان هو محور الكون ومركزه، وأنه هو بدايته ونهايته، وأنه وسيلته وغايته. علمتني الحياة ان الانسان هو ايسر الكائنات وهو اشدها تعقيدا. وان توازنه الذاتى فيما بين المادة والروح حقيقة اولى من حقائق الكون. وان الحرية فى شرط وجود الانسان مادة وروحا. وان هذه الحرية لا تتجزأ... لا تتجزأ كما ونوعا ولا تتجزأ بشرا، وحكاما ومحكومين. وان النزوع الى التحرر من القيود، من الاستغلال ومن القهر، هو جوهر التقدم.

علمتني الحياة الحافلة وصدماتها فى دنيا السياسة ان أفكر بنفسى أولا وأخيرا، والا انترك لغيرى مهمة التفكير لى بدلا منى، وان فكر الآخرين ليس سوى نموذج للتفكير لا ينبغى تقليده ولا نقله بحذافيره وانما ينبغى التفكير فيه واستخلاص جوهره ومقارنته بنموذج بل بنماذج الآخرين.

علمتني الحياة انه لا يمكن ان يفرض الفكر على الواقع. وانما يخرج الواقع فكره الملائم له، ولهذا فان الواقع سوف يعاقب اولئك الذين يحاولون فرض فكرهم عليه او يتجاهلون فكرة الذى ينبغى عليهم ان يحترموه مهما يكن عفويا وتلقائيا.

علمتني الحياة ان الحياة اقوى من الموت
وان الامل اقوى من اليأس
وان المرأة اقوى من الرجل
وان الفجر يأتى بعد الليل
وان العمر اقصر من طموح المرء.

د. فؤاد مرسى

هذه الأعمال غير الكاملة!

بالتفصيل - حتى الآن - على أي أساس، واستناداً إلى أي منهج، تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعمال الكاملة، التي تجمع فيها أعمال بعض الأدباء والشعراء، في عدد من المجلدات، تصدرها تبعاً، دون أي ضابط، أو رابط، أو قاعدة، لتحديد أسماء الكتاب الذين تختارهم لتنتشر أعمالهم الكاملة، مما يضفي مصداقية على الاتهام الشائع بأن اختيار هؤلاء الكتاب يخضع للصدفة، التي هي خير من ألف ميعاد، أو للصدقة، التي هي خير من ألف صدقة.

والذي أعرفه، أن الأعمال الكاملة، لكتاب ما، تصدر للرواد الذين أقاموا عطاءهم الأدبي والفني، فاعتزلاً الكتابة بالشيوخوخة، أو بالموت، وهو شرط لا ينطبق على كثيرين ممن تكرمهم الهيئة بإصدار أعمالهم الكاملة، بينما هم يملأون الدنيا كتابة، وبينهم عدد من مازالون مقيدون على درجة أدب شاب في الكادر الأدبي الكتابي..

وقد يبدو غريباً أن تصدر الهيئة الأعمال الكاملة، لهؤلاء الأدباء الأحياء الذين يملأون الدنيا صخباً، بينما لم تفكر في وضع خطة، لنشر الأعمال الكاملة لعديد من الرواد الأوائل، أو المعاصرين، ممن يعد جمع أعمالهم، واجباً وطنياً وقومياً، يحكم أن الاطلاع المتكامل على ما أبدعوه، هو جزء من المعارف العامة، التي ينبغي كفالتها للمواطنين بشكل مسرّع، ومعتدل السعر إلى حد ما، بل تترك ذلك للقطاع الخاص أو للناسخين غير المصريين، ليصدروا هذه الأعمال في طباعة فاخرة، وبأسعار أكثر من فاخرة، لانتقص بذلك أعمال رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وعبد الله النديم وعلى مبارك فحسب، بل تقصد كذلك أعمال طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وفتحي غاتم.

والغريب أن النقص في هذه الأعمال الكاملة، يتسع ليشمل كذلك، الانتحياز إلى الأعمال الكاملة في الأدب وبالذات في القصص والمسرحيات، دون الاهتمام بنشر تراث الفكر السياسي والاجتماعي وهو نقص لا بد من استكمالها بما يجعل ماتنتشره دار النشر المملوكة للدولة تحت عنوان الأعمال الكاملة، أساساً لمكتبة كاملة منظمة ومنهجية ومحقة علمياً، ومزودة بترجمة صاحب الأعمال، ودراسات تحليلية ومقارنات دقيقة تسهل العودة إليها ومراجعتها، بشكل يجعلها مصدراً معتمداً، يلجأ إليه الراغبون في معرفة تطور الفكر العربي والمصري.

فهل يتسع الوقت أمام هيئة الكتاب، لكي تعيد النظر في هذه السلسلة، وتضع قواعد دقيقة لما ينشر فيها، وهل هي في حاجة إلى من يذكرها بأن كتابها ومقكرين من نوع الدكتور سيد عويس والدكتور فؤاد مرسى، لهم أعمال كاملة، تستحق النشر بعد أن أقام رسالتيهما، وغادرا هذه الدنيا الفانية، أم أن الأعمال الكاملة، قاصرة على من يدهون على أرضها، ويلبسون القدرة على الالتحاق، ويعرفون من أين تؤكل الكتف الكاملة؟

اليسار

مع الباعة

عدد
ديسمبر
من

رأية المستضعفين في الارض

- الديون .. والديمقراطية .. والانفتاح
- ٤٩ مليون دولار ديون مصر بعد الإعفاءات !
- ٧ أحزاب في الانتخابات وسيرنا مجان فقط
- قراءة فتوى بربا من حزب التجمع والحزب الشيوعي
- حصاد العنف في عشر سنوات
- ١٩٠ قتيل ٦٠٠ ألف معتقل ٥٠ وزيراً للداخلية
- بعد ٤٠ عاماً .. معارضى السادات أقام المحكمة
- ٨ سنوات ويختفى القطاع العام في مصر !
- الماركسية ليست عدواً للدين

وأقرأ هؤلاء : د. إبراهيم العليوي / إبراهيم فتحي / أحمد يوسف / أسية النقاش
د. جمال أنيس / حسن بروقي / د. رفعت السيد / د. رزقي زكي / صديق عليمي
د. عبد السلام أنيس / عبد القادر بكر / فريد النقاش / د. فوزي منصور / مامو موسى
محمود موان / محمود الدين العالم / محمد الحصري / سمير كرم / هشام مبارك / أنفريد

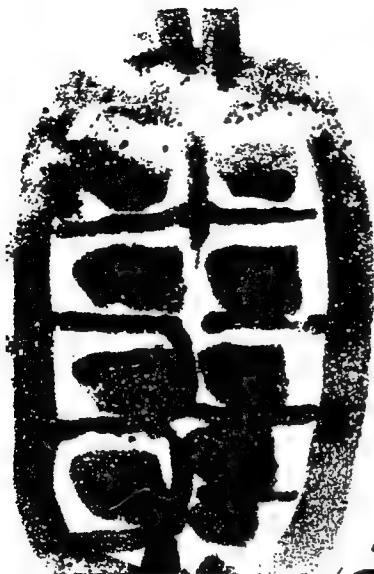
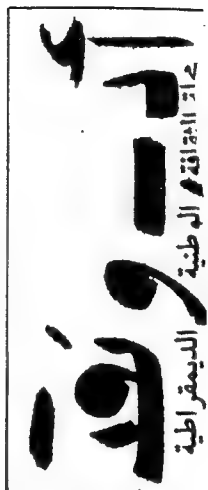
كارين كاتير : حجازي - عمرو سليم محمد ماهر

رسل الله ونفاري منة / واسطون / مرسكو / برباغ / القدس
مينا / السويدات / الخليل

١ جنيه

١٠٠ صفحة

رئيس التحرير : حسين عبد الرزاق



احمد الشرقاوي

ملف :
الادب الفلسطيني
في الارض المحتلة

ندوة :
السينما المصرية بعد أزمة الخليج

مهرجان القاهرة السينمائي

كمال رمزي / ماجدة موريس

كشاف أدب ونقد لعام ١٩٩٠



تقدم في معرض القاهرة الدولي للكتاب سراي ٦

موسوعة تاريخ الفراعنة - ألفها - الأستاذ - الدكتور - د. محمد طه ماهر

المصرية القديمة) تأليف: باريك فينوس ترجمة: د. محمد طه ماهر

تاريخ مصر القديمة (أخر ما وصل اليه عالم الآثار والحضارة عن تاريخ مصر القديمة

تأليف: نقولا جبريل ترجمة: د. محمد طه ماهر

المدن العربية الكبرى في العصر العثماني « أول دراسة علمية موثقة وشاملة

للمواضع العمرانية والثقافية والاقتصادية والإدارية تأليف: الدكتور محمد

سراي الفرج مجموعة قصصية جديدة تأليف: خيري شلبي

عجز النصر الأدب الإسرائيلي وعرب ١٩٦٧ تأليف: د. رشاد عبد الحكيم

اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة تأليف: د. محمد عبد

في الأدب الفلسطيني بعد الانسحاب في ولاية التلّة تأليف: صبحي بنزي

النظرية الأدبية المعاصرة تأليف: رمان سليل ترجمة: د. جابر صفيور

دفاع عن النقد رؤية سوسيولوجية ترجمة: د. غالي شكري

مع الأصدارات الأخرى الفكرية والاقتصادية والتاريخية والأدبية

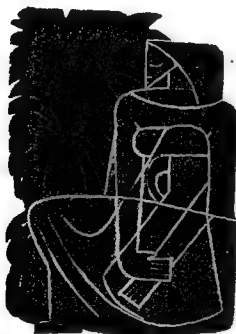
المتنوعة والمجموعة الكاملة لمجلة فكر للدراسات والأبحاث

٤٠ ش. هشام للبيب - مدينة نصر - المنطقة الثامنة

آخر مترو مدينة نصر ٢٦١٣٤٣٣ تليفون

أدب ونقد

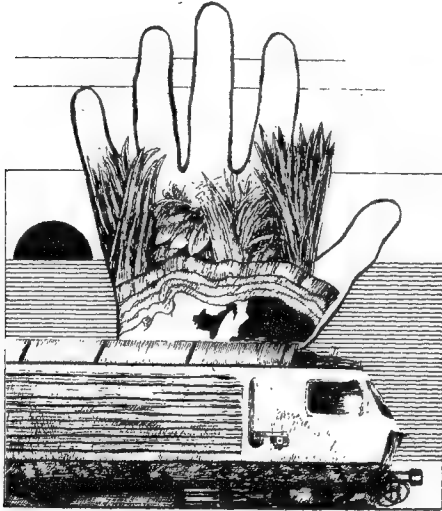
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



المنة الثامنة / يناير ١٩٩١ / العدد ٦٥ / تصميم الغلال للفنان يوسف شاكر /

الرسوم الداخلية لفنانين تشكيليين من الأرض المحتلة

د. الطاهر أحمد مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد العظيم أنيس/
د. عبد الحسن طه بدر/ د. لطيفة الزيات/ ملك عبد العزيز



المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الحالق ثروت القاهرة/ ت٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيهها/ الميلاد العربية ٥٠ دولارا للأفراد ١٠٠ دولار
للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم/ الاهالى- مجلة أدب ونقد
المقتالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
أعمال الصف والتضيد: نعمة محمد على/ صفاء سعيد (مجلة اليسار)

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش



مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: إبراهيم داود

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان / د. سيد البحراوي / كمال رمزي / محمد روهيش

- افتتاحية: بين الجمر والتعبير : تنتظر البشارة القادمة فريدة النقاش ٥

ملف الادب فى الارض المحتلة:

- قصص: محمد نفاع/ زكى درويش/ ناجى طاهر/ رياض بديس/..... ١٣
اسماعيل خليل/ جمال بنورة/ سليم سلامة/ محمد وتد
شعوى: نزيه خير/ حنان عواد/ المتوكل طه/ يوسف المحمود/ سمير فرج/ شبيب دهشان/ ٤٥
محمد حمزة غنايم/ سالم جبران/ عطا الله جبر/ حسين مهنا/ عبد الناصر صالح
مقالات: الادب الفلسطينى المحلى: نبيل القاسم/ القصة الفلسطينية فى السبعينات..... ٦٨
والثمانينات : د. محمود غنايم/ الشعر ينمو بالتواصل والقيمية: صبحى
شحرورى/ قصص حنا ابراهيم بين الفن والخطابة: محمد على طه
حوار: مع صبحى شحرورى اجراء انتطان شلحت..... ٩٦
ندوة: السينما المصرية بعد أزمة الخليج..... ١٠٣

الحياة الثقافية:

- مهرجان القاهرة السينمائى: حصاد الهشيم: كمال زمرى/ السينما ١١٦
العربية فى مهرجان القاهرة السينمائى: ماجدة صويس/ شعر ومسرح
وشئون فلسطين أخرى: فاروق عبد القادر/ رسالة الاردن: فلسفة
وابداع روائى: محمد الظاهر/ تواصل / اصدرات

- كشاف ادب ونقد لعام ١٩٩٠..... ١٣٤

- كلام مثقفين: زينة سيدى سرحان..... صلاح عيسى ١٦٠

افتتاحية

هابين الجمر والتعبير: ننتظر البشارة القادمة

فريدة النقاش

نحن مدنيون لانتفاضة الشعب الفلسطيني باعتذار، فقد تأخرنا كثيراً في نشر هذا الملف عن الأدب في الأرض المحتلة، لأننا طامنا وجدنا في الإبداع الشعبي المتواصل إلهاماً يشبع الروح الترواقية لعالم خال من الظلم والإستغلال، إلهاماً يفوق كل تعبير عن الانتفاضة، خاصة وقد كان شعراء فلسطين الذين تعلقت بهم قلوبنا بعد هزيمة ١٩٦٧ هم الشعراء العرب، صورههم هي الصور، وإيقاعاتهم هي الإيقاعات، ولم يكن يوسع هذا الجيل العربي الذي كبر ليجد نفسه وجهاً لوجه أمام الهزيمة الماحقة إلا أن يجد في المقاومة الفلسطينية كعبة رجا، وأن يجد في شعرائها الصوت الجندى المنشود وأن يتطلع إليها بحثاً عن إجابات لكل الأسئلة الكبيرة.

ويعد أن إنتصر العرب لأول مرة على العدو الصهيوني في حرب ٧٣، ثم حولت الثورة المضادة كل المسار العربي عبر كامب دافيد لتمكين الأميركيّة وحليفها إسرائيل من المنطقة، أخذنا نتطلع مرة أخرى إلى فلسطين... ننصت لنبضها، ننتظر البشارة القادمة من أرض العذاب اليومي والمقاومة المتصلة...

هكذا كانت فلسطين بكل تجلياتها أكبر في قلوبنا وعقولنا وضماننا من كل شيء، كانت فلسطين خلاصاً. هكذا رفعنا إبداعها الشعبي فوق كل إبداع، وعلى رماحها المشرعة في أحلك الظروف إختارنا مكاناً عالياً عزيزاً النصنع فيه كل ما أنتجته. لنختص شعراً بولع إضافي، وثقافتها بقداسة نتزع عنها النقد. وإذا فعلنا فبمحبة وإعتذار.. كنا نفعل ذلك ثم نعتذر.

كانت فلسطين حالة عشق إذن.. وما تزال، فكيف نصنع المسافة اللازمة للرؤية الشاملة. وكيف سيكون بوسعنا أن نختار من جمر اللحظات المعاشة في المواجهة اليومية مع العدو كتابة خرجت هي نفسها من هذا الجمر، إذ تظل السخونة الحارقة ملكاً للجمر نفسه، وتبرد قليلاً

تلك الاضافة التعبيرية عنه. ولكنها سوف تظل شهادة حية كما أنها قن جميل.
أخترنا أن نقتصر على هؤلاء القصاصين والشعراء الذين لا يعرفهم القارئ المصري والعربي
عموما معرفة كافية، دون النجوم، وآثرنا أن نرد لهم ذلك الحق الذي سلبه منهم إعلام فضل دائما أن
يتعامل مع النجوم متجاهلا أن هؤلاء النجوم قد بدأوا مجهولين أيضا، وكان لا بد من اكتشافهم.
وهكذا لم ننشر نصوصا كاملة لكل من محمود درويش ونصيح القاسم، وإميل حبيبي،
وتوفيق زياد، ومحمد علي طه، وقدّمنا بدلا منهم جيلا أصغر، أو أقل شهرة وأصواتا أخرى. تغذ
الخطئ في اتجاه صنع عوالم أدبية جديدة لها جميعا منبع واحد هو مقاومة الاحتلال.
تبين لنا بعد أن جمعنا المادة أن غالبية هؤلاء الأدباء قد تخرجوا من جامعة إسمها معسكر
إنصار ٣ وهو أكبر معسكر اعتقال أنشأه الاحتلال الصهيوني في الضفة الغربية، فلا عجب أن
تشابه الحيرة، وأن تعال النبرة الانشائية قليلا، وأن يكون اتقان الادامات ما يزال قاصرا في بعض
جوانبه- فليس صحيحا دائما أن الألم هو مفجر الموهبة- ورغم هذه الملاحظات العامة فمن بين
هؤلاء سوف يخرج لنا في السنوات القادمة مبدعون كبار، سيحق لنا ساعتها أن نتباهى بهم،
وسيجدون مكانتهم إلى جانب الآخرين في زمن قادم سيحل فيه السلام العربي العادل والدائم
حتما.

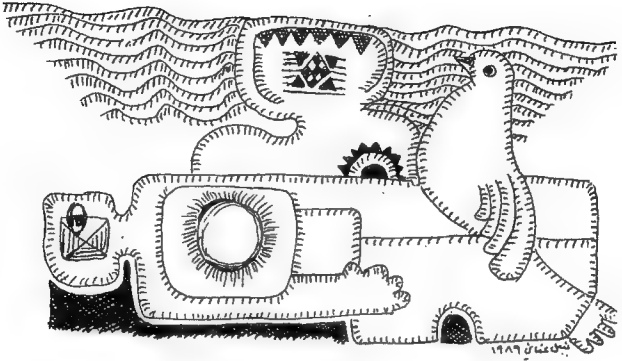
فنحن نعرف جيدا تلك الحقيقة البسيطة الشفافة كندى الصبح والتي تقول لنا إنه يستحيل
تصنيع الأوطان أو اختراع الشعوب أو تلفيق تراث وثقافة، قاما كما أنه يستحيل تصنيع الدم
الانسانى.

ونحن على ثقة أن كل ماتفعله الصهيونية العالمية مدعومة بالأميرالية الأمريكية مآله
الاخفاق، وأن محاولتها لتلفيق دولة اقليمية كبيرة في المنطقة بجلب المهاجرين إليها بصورة غير
أخلاقية تعتدى حتى على انسانية هؤلاء اليهود وحرمتهم حين تجبرهم على الذهاب إلى اسرائيل
سوف تفضى إلى كارثة تصيب اسرائيل نفسها في صميم كيائها، وقد بدأت أعراضها تتبدى في
الواقع الاجتماعى فعلا.

ولكننا لن نريح رؤسنا على وسادة الحتميات التاريخية ولن ننتظر كي يفعل القانون فعله بعد
أن تجرى عملية التلفيق ونعد أشقاءنا الفلسطينيين أن نعمل بكل طاقتنا جنبا الى جنب القوى
الشريفة والحية في هذا العالم حتى لا تتعرض فلسطين لعملية نهب أخرى. وحتى يقوم سلام دائم
وعادل حقا، سلام يرفرف على العرب والاسرائيليين معا.

و لن يبتعد ذلك اليوم كثيرا حين نقيم هذا السلام العادل، لنجد ما هو مشترك حقا بيننا وبين
اليهود الذين تخلصوا من الصهيونية في الفكر وفي الواقع. وارتضوا بعد مرارة التجربة
بالاحتكام الى المواطنة لا التفوق الوهمى..

في الفكر حين يتخلون عن خرافة شعب الله المختار ووعد الرب له بأرض فلسطين، ويقر حتى
هؤلاء الذين كانوا أبرياء حقا حين جاءوا إليها من بقاع الأرض منقادين إلى سحر الفكرة الدينية
بأن في فلسطين شعبا عريقا وحضارة كاملة وأن لهذا الشعب حق في أرضه مثله مثل أى شعب
آخر.



وفي الواقع: حين تتسع قاعدة المشاركين في النضال من أجل السلام العادل والإعتراف بحق الشعب الفلسطيني في وطنه ودولته المستقلة. وسوف تعلمهم القراءة النزيهة للتاريخ، القراءة الخالية من التعصب ومن روح التلون العنصري أن جريمة كبرى قد جرى ارتكابها في حق شعب طرده المشروع الاستيطاني الصهيوني من أرضه. ولهذا الشعب الحق كل الحق في العودة إليها، وهو يقبل أن يعيش مع الاسرائيليين متنازلا عن جزء عزيز من وطنه قامت عليه - مؤامرة أميرالية - دولة إسرائيل بعد أن طردت الشعب الأصلي منها، وعلى مرأى ومسمع من العالم كله جرى زرع شعب آخر.

« .. لم يخرج الفلسطينيون من وطنهم مطرودين بل إن النظم العربية هي التي دفعت بهم إلى الهجرة حين وعدتهم بتحتيم إسرائيل والقائها في البحر ثم العودة إلى فلسطين » هكذا قال صحفي إسرائيلي لراديو لندن تعليقا على هجرة اليهود السوفيت التي تهدد الشعب الفلسطيني تهديدا حقيقيا مرة أخرى، وقدم بذلك نموذجاً عمليا لطمس الحقائق، والإنسياق وراء عملية التزييف الشاملة التي قامت بها المؤسسات الصهيونية وهي تبرر المذابح التي ارتكبت ضد الفلسطينيين لتلحق أبلغ الأضرار المادية والمعنوية لابشعب فلسطين وحده، وإنما باليهود أيضا، سواء هؤلاء الذين نزحوا من البلدان العربية باحثين عن حلم الرخاء، أو القادمين من أوروبا مدقوعين بالوهم الديني أو هارين من النازية ومن احتمالات إتيانها من جديد في بعض البلدان.

لن يكون هناك مفر من أن يتخلص اليهود من الصهيونية لقاء التعايش الحر في المنطقة . إن الصهيونية تصنع ضميما مشوها ومجزأ، مثله مثل الضمير الذي صنعتته كل الحركات العنصرية السابقة عليها، ولذا فإنها لن تقدم للتراث الانساني أبدا أديا حقيقيا عظيما، ولن يكون لشعراتها وكتابها هذا الأثر الكبير في التراث العالمي كما هو شأن الفلسطينيين موضوع القهر

وصناع المقاومة. ولم تقدم الفاشية أو النازية للتراث الانساني أدياً جديراً بالبقاء لهمها. وإذا كانت هاتان الحركتان السياسيتان فى عدايتهما الصريح للأجناس الأخرى قد إستلهمتا كتابا مهما نيتشه كعقل كبير- هكذا تحدث زرادشت- فان الأفكار التى أخذتا تدفعان بها الى الحيز العملى قد تكشفت عن مجازر وأقران غاز وقهر للشعوب، سرعان ما منحجت الأخيرة فى رده وهزيمته وهو ما ستؤول اليه الصهيونية حتما فى الواقع العملى، بل وفى الفكر أيضا حين تندثر كما سبق أن إندثرت النازية كصفحة سوداء فى التاريخ المعاصر.

كذلك فإن الآداب العظيمة التى ولدت فى ظل النظم الطبقيّة القمعية على إمتداد التاريخ منذ العبودية والاقطاع وصولا الى الرأسمالية فى عصرنا قامت كلها على النقد الجذرى للاستغلال، وعبرت عن توق الانسان للحرية، وتعطشه للخلاص من كل مايكبل روحه وبذنه، ويلجئ شوقه للمعرفة الحققة ويحاصر تطوره وإبداعه الخلاق، سواء بسبب الارهاب القومى أو الاجتماعى الطبقي.

نحن نهدي ملفنا الصغير هذا للشعب الفلسطينى وفاء لحملتنا.. حلمه بقيام الدولة الفلسطينية ووقف الاستيطان، وتطلعا لتطهير الخليج العربى من الإحتلال الأمريكى وتوحيد ديموقراطيا. ونحن نعرف جيدا إن تاريخ الشعوب لا يقاس بالسنين.. فلن نقول- ضجرين- كما يفعل بعض فاقدى الصبر والمحبتين.

ياه لقد أنقضت خمس وعشرون عاما وبدأ العام السادس والعشرين منذ إنطلاق أول رصاصة من المقاومة الفلسطينية وأربع سنوات منذ اندلاع ثورة الحجارة، ولم تنشأ الدولة بعد.. فنحن لن ننسى أن الثورة المضادة قطعت الطريق علينا، ولن تغفر للذين دفعوا بالمنطقة الى أحضان الأمريكيين لتشتد العريضة الصهيونية ولن تفقد الثقة فى أن المستقبل لنا.. رغم كل شئ.. فهذا هو مايقوله الحجر.. ومايفصح عنه أيضا ملفنا، وبعض اشارات ضوء فى ليل العرب ترسلها حركة الشعوب. فتعالوا نرس قلعة للريح.

حين تأملنا فى كشاف السنة الماضية الذى نشره فى هذا العدد خلصنا إلى نتائج أولية تؤكد لنا صحة بعض التوجهات الأساسية فى عملنا، وأولها أننا رغم انطلاقنا من الإشتراكية العلمية، وإحتفاننا بالأدب الواقعى الذى حظى بأولوية فى النشر، فان المجلة كانت متبرا حقا للثقافة الوطنية الديمقراطية بإختلاف متطلقاتها ومنابعها، بالتجارب الجديدة التى تسرف فى المغامرة الشكلية، بالرؤى النقدية المتباينة من البنيوية للنبيوية التكوينية للتفكيكية للإتطباعية. وربما سوف يأخذ علينا قارئونا أننا لم ندخل فى جدل متصل مع هذه المدارس والرؤى من موقعنا كإشتراكيين. علميين، وذلك لأننا لم نشأ أن يكون الطابع المدرسى هو طابعنا، بالرغم من أن تراجع الحركة النقدية ومحاصرة روح النقد فى المجتمع بصفة عامة أمام عنف الثقافة الإستهلاكية ورواج المعلبات الجاهلية التجارية، كان لابد أن يفرنا بالتقديم الصبور لأنفسنا،

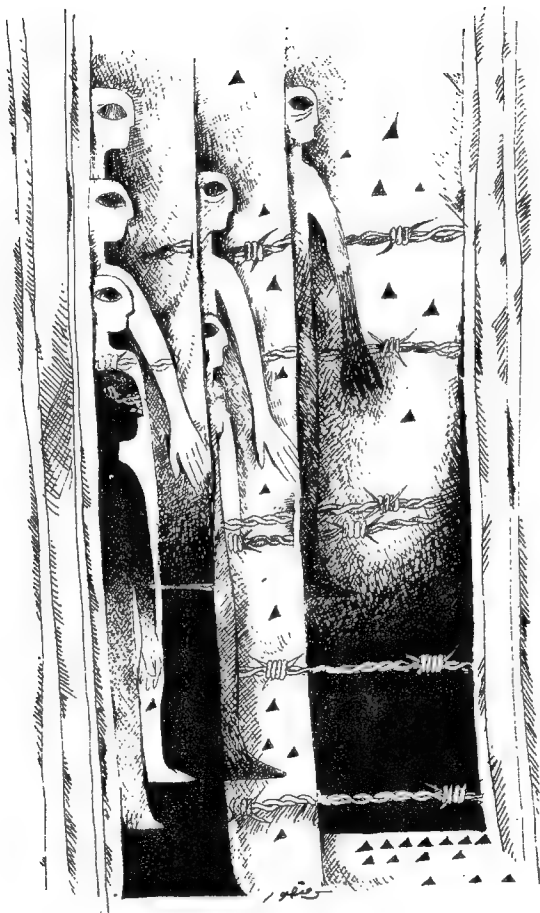
والتوضيح، بالدفاع والهجوم، بإعادة تأسيس البديهيّات التي جرى تشويهها، أي بأن نكون مدرسين قليلا.

أما ثانياً هذه التوجهات فهو تقديم أسما جديدة باستمرار وفي كل الميادين، النقد، والابداع، والمتابعة بما يحقق هدفا أصيلا من أهداف حزب التجمع حين أنشأ هذه المجلة قبل سبع سنوات ليكون هو الحزب الوحيد- بما في ذلك حزب الحكومة في الحين- الذي يولى الحركة الأدبية والثقافية إهتماما خاصا ينبع من طبيعة إختياره السياسى التقدمى

أما ثالث هذه التوجهات فهو العمق العربى، فبينما كانت الظروف الصعبة للمجلة تحتم عليها أن تكون منبرا مصريا خالصا فقد إختارنا بحرص وتعهد أن نفتح صفحاتنا لنماذج من الابداع العربى من مشرق الوطن ومغرب وفى بعض الأحيان كنا نجد أن مالدينا من الانتاج الجيد هو أوفر كثيرا من المساحات المتاحة، وغضب منا أصدقا، كثيرون حتى قرر مجلس التحرير أن يعود الى نشر ملفات عن البلدان، نبدأها من هذا العدد بعد أن كنا قد نشرنا ملفات عن كتاب أفراد أو قضايا ثقافية..

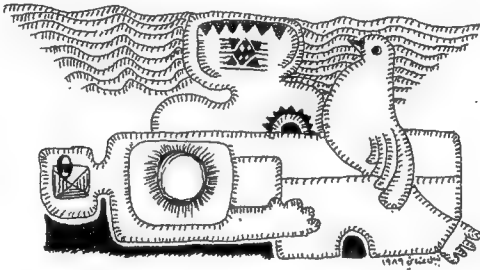
ومع ذلك سوف نبقى لزم لن يكون قصيرا محاصرين بين الطموح والقدرة بسبب ظروفنا المالية التي دفعتنا فى نهاية العام لرفع سعر المجلة دون أن يكون بوسعنا أن نجبري تحسينا حقيقيا لنوعية الورق. وهو ما نأمل أن ننجزه فى العام القادم الذى هو أيضا عامنا الثامن، هذا العام الثامن الذى سنفتحه بإصدار أول كتاب فى سلسلة «كتاب أدب ونقد» والذي سيكون بين أيديكم خلال أيام، وسيكون بحاجة الى مشورتكم واقتراحاتكم، فقد كبرت المجلة وتطورت وعاشت واكتسبت كل حرارتها وصدقها بإسهامكم، ولم يكن بوسعها أن تلعب الدور الذى لعبته فعلا فى حياتنا الثقافية دون محبتكم ورعائتكم وحرصكم عليها ومراسلتكم لها وإحتفالكم بها، ولا ينشد إلوليد الجديد للمجلة سوى المعاملة بالمثل.

وكل عام وأنتم جميعا بخير.. نخطفو معا الى الأمام خطوة على طريق مصر.. وطننا للحرية والأشراكية والوحدة.. مصر التي ينشدها حزب التجمع.. وهو يقود المعارضة البرلمانية فيمتمد علمه الديمقراطي الى كل الساحات.



مألف

الأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة



القصص

محمد نفاع / زكى درويش / ناجى شاهر / رياض بيدس /
اسهان خليل / جمال بنورة / سليم سلامة / محمد وتد /

القصائد

نزيه خير / حنان عواد / المتوكل طه / يوسف المحمود /
سميح فرج / شكيب جهشان / محمد حمزة غنایم /
سالم جبران / عطا الله جبر / حسين مهنا / عبد الناصر صالح /

المقالات والحوار

نبیه القاسم / د. محمود غنایم / صبحى شحرورى / محمد على طه / أنطوان شلحت /



المغول يريدوننا أن نكون كما يبتغون لنا أن نكون
حقنة من سقوط الغبار على الصين أو فارس
ويريدوننا أن نحب أغانيهم كلها
كس يحل السلام الذي يطلبون
سوف نحفظ أمثالهم
سوف نغفر أفعالهم
عندما يذهبون
مع هذا المساء إلى ربح أجدادهم
خلف أغنية السنديان

محمود درويش

تقعة الجنرال محمد نقاع

بيت جن

انتقى الجنرال المنتشى المرهق منزلاً من طابقين وشرقة وحديقة وحوله الى مركز عسكري للمنطقة بعد ان خلت البيوت من الناس وبدت مستكنة متألمة مصابة بنوبة من الاغماء والصرع. وتحت أشجار الكمثرى ذات الاوراق الخشنة المهسوسة وقفت سيارات عسكرية مغمرة تعباً، كسشت القشور وهشمت الأغصان الواطئة وجردتها في صدمات ورضات متعددة مستمرة، بعض الكشوط والجروح ركبها اللون البني كالصدا، وبعضها ظلت فيها طراوة محتضرة راحلة خارج الساحة أطفأت إحدى المجنزرات محركها والتأمت بانتظام، مع مجموعة أخرى تنبعث منها رائحة الشمع والوقود وعرق لرج مملح. وعلى فولاذا الكدر المخدش المخشم عوالق نبت محوط وغبار وحوار.

احتل الضباط كل الغرف. وظل الجنود يروحون ويحيثون في الحديقة المهروسة على الدوام. حول المكان وعلى بعد مئات الامتار بيوت مغلغلة المسقوف مبقورة الجدران، وألواح تنك مبعدة مشرمة وقضبان حديد مطعوجة مشريكة كالمصارين المقطعة، وقصف أشجار يابسة وأخرى مقطوعة مقلوعة كيفها اتفق، انقبعت جذورها عنوة على اثر خضات قاتلة فترنعت منكسرة مخذولة كصبية شهمة اذلت فوقفت مهزومة خاقضة النظر والجبين الى الارض حياء وحرقة على شرف مهان!

على الطرق المعبدة المحفرة شارأت وأسهم تندلق منها كلمات زاهية نشوانة:

- «توقف- حاجز»!!

- «الى مدينة ص».

- «ايها الجندي تأكد من نظافة المكان في محيطك»!!

- «التجول بلا سلاح- ممنوع وخطر على حياتك»!

- «أطلق النار على كل مشبهوه قوراً»!

- «أنت على أرض العدو القدار فكُن حذراً»!

وعلى حائط مفسخ عُلّق منشور:

«أيها المواطن الكريم، أنت تحت حماية جنود الجيش، تركوا عائلاتهم وجاءوا لضمان حياتك في وطنك، لاتعرض لهم، ساعدهم في القبض على المخبزين القتلة، المتربين على الولع في الدم...»
- وكلمات المنشور يبشها مذياع معلق على شجرة في فترات متواصلة، يتبعها بتراتيل لمختلف الاديان، وبأغنيات معقدة لم يسمع بها احد..

في السماء طائرة بعيدة وحيدة ترسل هديراً حاداً وتفلت ذيلاً من الدخان الأبيض المزرق، مستقيماً مكثفاً، حتى يتحول الى كومات رخوة متعاقبة منتفخة.
والأولاد يطلون من أفواه الأزقة ويظنون الركام وضلوع الأشجار بفضول حذر، في نظرتهم ذهول عنيف وخواء سحيق كدر.

الجنرال منكب على الأوراق فوق مكتبه، يسد لحيته الشقراء المدببة. بدا طويلاً معافى وراء المكتب، في الثلاثينات من عمره. جيل الرجولة الشابة والكفاءة. هجس بارتياح: حر تشرين لافج. جاف، وفي أوراق الكمثرى والكرز دبت صفرة خريفية بطيئة صارمة كالليل. ومن جهاز لاسلكي تندفع كلمات زاعقة يرافقها صغير مزكوم.

. اليوم الثلاثاء والجنرال يعمل كعادته في غرفته الواسعة منذ الصباح الباكر، عندما فلتشت الشمس ضوئها المخملي المحمر على التلال البقعنة بحرائق خامدة مرمة، وشجر مشغوط وحشائش وزرع مخبص مهمل مكرى بأنفاس نارية، انهكه الانتظار. وأمام الجنرال زرم أوراق وخرائط وملفات مشمعة بخيوط حمراء قانية على شكل اسطوانات، وأقلام من مختلف الألوان.

من خلال النافذة يبدو المخيم بعيداً كالحا يلقي سكون موجع كالمتمسم او المصاب بالربو.

لاحظ الحراس طابوراً صامتاً متقدماً وافر العدد من النساء.

-وين- أشهر الحارس خريته في وجه الأولى وقد برز ثدياها الرخوان المسودان حول الحلمتين في هالة ضيقة كفنجان صيني مترع بقهوة مع حليب، مما ذكره بكليته وأثدائها الرخوة المهدلة .
وقبل ان يتمكن من الاستفسار اندلقن بصخب وطيض غاضب الى ساحة المركز، معهن اطفال رضع في الاقمطة، لهم عيون داكنةضيقة كزهرات تتفتح في الفسق، وكل طفل ملفوف هو الآخر على شكل اسطوانة.

-«قتلتهم رجالنا وأزواجنا»!

-«سجنتموهم لا تعرف اين- في سجونكم ذائعة الصيت. أطفالنا هنا حتى تطلقوا سراح

الرجال المعيلين».

تعالت من الساحة مختلف الاصوات واللفظ، وعبقت بأنفاس الأطفال الحليبية ذات اللسم الخفيف وعرق الأمهات والكرز الحريفي الشائخ والجوع الكافر الحامض المر والشحم وزيت المجنزرات وجلود الأحذية والطعام المحضر في المركز..

ركض جندي الى الجنرال في الطابق العلوي، وصخب الساحة يزداد ويتنوع، يغور ويقور:

وحوش، تطلق النار. على صرايحنا. فاشتت، مخريات. بكاء متواصل، بصاق. امك، اختك، إلك يوم. غابة من الأيدي المرفوعة، أناشيد ينادق مشهورة.. مسيات.

- عفواً سيدى الجنـ..

- تكلم!! - أوقفه الجنرال فى الحال.

- أطفال كثيرون فى الساحة والأمهات ينادون المكان..

رفع الجنرال نظره عن الأوراق ومط بصره من النافذة العريضة، ناقرأ الزواج بعصبية. عدد كبير من الأطفال فى أقنعة مختلفة الأشكال والألوان، تغطت الساحة بهم. البعض يبكي بأصوات طرية كالبرسيم المروى، وأخرى حادة، عنيدة. العشرات فى نغم مندفع مشوش. ومجموعة من النساء فى كتلة بشرية متراسة تغادر المكان هاتفة ببساطة مقبلة وحقيقة مرة. بعض الأيدي مرفوعة فى الهواء كالرايات، وأخرى ترسم للجنود إشارات مبهمة، وهؤلاء يرسلون شتائم وحركات شائنة نجسة.

- كهذا هم.. كل يوم أسلوب جديد!!

عاد الجنرال الى أوراقه متفجر الوجه والأنفاس. وظل الجندى واقفاً بشكل آخرق.

- مالك تفقر قملك كالزانية؟ تكلم أو انصرف!!

- ما العمل معهم؟ أطفال، سيدى...

- آه... هذا مايشغلك اذن يا ابن القحبة. اذا أبقوهن هنا إصعدوا عليهم بالدبابة، إمعسوهم...

شهق الجندى الأنش ومط بوزه ورقبته الحمراء مستديراً تاركاً المكان... وهو يتخيل الجنزير الفولاذى واللحم الباكى..

- وهل يمكن هذا يا ابن ال... قال لنفسه وطار بقلبه الى بيته وطفله ابن الثلاثة شهور بيسمته

الجانبية الرخوة ويديه الخافقتين، ورائحة جسمه الصغير، وملابسه المرققة بالبول...

أجروا اتصالاً مع المؤسسة الدولية المفككة المضروية، فجاءت سيارتان ملأوهما بالأطفال وسجلوا محضراً. وظل على الأرض عشرة أطفال فى إحدى زوايا الساحة، ورياح الخريف تصفر وتسفو الورق والغبار. وتهجر من مكان الى مكان فى غارات خرقاء حانقة صياحة.

بعد ساعة خرج الجنرال يفرك جبهته بالسبابة والابهام، وداعبت خيشومه رائحة اللحم الغض المسلوق والطعام المهيا. وعيس بقرق على صوت البكاء اللاهث الضعيف، وهبط الى الساحة.

- «ارموهم فى هذه الناقلة بسرعة»!! حرك الاطفال رؤوسهم بعنف وارتفع بكأؤهم ودرادهم وأستنهم ذات اللون اللحمى الغض مبيضة بعض الشيء.

وضعوا الأطفال كيئما اتفق كالعش فى أرض السيارة، وسافر بهم الجنرال مع بعض الجنود والريح العاتية تضرب قماش السيارة العسكرية فيرسل خفقات جوفاء متتالية صارمة كسرب من الطيور المهاجرة.

الطريق المعبد المتآكل يمر فوق جسر صغير أشبه بعبارة على واد ضيق جاف. تحت الجسر تراب وأتناك وورق وعقوتة حادة رطبة وحشائش خضراء واهية تمت فى الظل. وذباب أخضر متطاير فى

طينين حاد رتيب وقراشات صغيرة زرقاء كنوار العلت تحوم على زهرة وأهنة لنبته دوار الشمس ،
وعلى ياطون الجسر تعلق عش سنونو من الطين تطل من ثقبه مناقير صفراء كالبراعم... وفى
الوسط ورقة كالونيا جافة وعلبة بيرة فارغة ونكهة لقاء قديم، وترجيع قبلات.. وأنفاس دافئة..

- إنزلوهم الى الجسر وعودوا أنتم، كلا عودوا بالركضة الاستعراضية.
ضربت هبات الريح الساخنة أذان الجنود ووجوههم، ومع صدمات الريح أنصبت الجنود الراكضون
الى طلقات النار... واحدة اثنتان، خمس عشر طلقات صماء خرساء مكثومة بالتمام، بلا صدى
وبلا ترجيع . ومن الطبيعى ان تكون كذلك رأس الطفل الطرى بشعره الخليلي الوبرى الخفيف
كغرسات قمع هشّة رضية تلحس رحيق الأرض العذب لم يصمد أمام الرصاصات الساخنة،
انثقت عشر جماجم رخوة فاندلعت أحشاؤها، دماء ودماغ وكسرات عظام مغموسة بسائل احمر،
وخصلات شعر شفتيتها النار، معسها الرصاص معسا، كبرت عيون الاطفال للحظة فى محاجرها
كزهرات اكتمل تفتحها.

انفلتت نبرات زاعقة مخيفة قصيرة ذات انين وترى كالماء المعب، وتوجعات عميقة مبحوحة
ذابت للتو مصدومة. وحركات قاصرة من الاجسام القصيرة المدمجة.
غابت المناكير فى عش السنونو، ووقعت مزقة لحم ودم على زهرة دوار الشمس فطارت القرّاشات
عنها...

تطلع الجنرال الملتحى الى بقع ومزق اللحم المدمى المتفجر، وهى تعمل فى وضعها الجديد نجمة
كالشاريات على كتف الجنرال، فبهلق باشمزاز.
- أو لعله شبه لى!! نطق فانخفضت لحيته بعنف.
- هذا! أطلق الجنرال طلقة حارقة فى الهواء المحمل برائحة الدم والخليل، والدردار الطرية تعض
الالسنة الراكدة.

ظلت الريح تهب، وهى فى طريقها الى كل الجهات ، تحمل معها هذا الخليط من الدخان
والبيكاه الأخير والخليل المقتول المسفوك، الى صدور الأمهات والعذارى فى بقاع الأرض. والمياه
الآتية العابرة من هنا تصل الى البحر الكبير، الى قلب الأرض، الأرض الأم...

قصة
المجانين
زكى درويش

* حاول جهده ان يبدو متماسكا امامهم لكنه اعترف بعد ذلك ان شجاعته تخلت عنه تماما وان تيارا باردا هب فى ظهره وهو يجتاز البوابة الحديدية الغربية المطلة على البحر، وقد نسى فى ذموله ان يلقى آخر نظرة على البحر الذى هبطت عليه لأمر ما فى تلك الساعة سكية غريبة مريبة. ولم يفتن الى شئ من الاجراءات ، فقد كانت اول مرة يصاب فيها بالجنون. قال فى نفسه محاولا ان يتشبث بآخر مابقى فى أعماق اعماقه من القوة.

- هنا بالضبط فى نهاية الجسر الحديدى المعلق تتجه الى اليمين فاذا انت مباشرة امام المشتقة.

وأضاف:

- كما انى لست أفضل منهم، هنا شئق الثلاثة الزير وحجازى وجمجوم.

لكن المحاولة فشلت تماما ، فما علاقتهم بما انا فيه الان؟ هم شهداء وانا مجرد مجنون! انسان انطلق خارج الكون والعرف.

يوم وقف امام الحاكم العسكرى- بسرؤالة القصير الكاكى وقمصه المهلهل كان يحس بشئ من الغرور، الحاكم العسكرى يفقد اعصابه تماما ، يروح ويحيى فى الغرفة مثل قط اقلوا عليه القفص واستمرأ اللعبة وهو يشاهد الحاكم العسكرى بهيبته وجلاله ينفجر وجهه حمرة وعرقا ، وقرر فى اعماقه ان يد اللعبة قدر المستطاع وتغنى ان تمتد الى الايد، لكن الحاكم العسكرى اوقف اللعب وهذا ومسح بقايا الزيد عن طرفى قمه وقال:

- اضحك، لكن سترى من الضاحك فى النهاية ليلة واحدة فى سجن المجانين فى عكا كافية فى مااعتقد. لاول وهلة أغرق فى الضحك، ولكنه احس بالخوف فعلا، هل يمكن ذلك؟ او يفعلها الا لايمكن أن يكون الامر بهذه البساطة. ولكنه كان، كانوا ينتظرون أول انفجار على ان يكون فى مكان عام أو فى مكتب رسمى. ولم يكن من الممكن ان يكون ملاكما محترفا.

وجد نفسه بينهم بلا مقدمات. لم يقولوا له انه ذاهب الى هناك ولو فعلوا لكان استفاد شيئا

كما يعرفه عنهم. ولاستعد لهذا اللقاء غير المنتظر، اما الان فقد فات الاوان. العودة الى الورا غير ممكنة، وفكرة التقدم الى الامام جنون، لكنه هذه المرة حقيقى تماما.

شاهدكم دفعة واحدة اذن! الواقف امام جمهور وهمى يلقى خطبا تاريخيا هاما، الواقف لا يتحرك يحدث فى شىء غير موجود ، المصطفى لاصوات غير مسموعة، الجنرال يحمل العصا، الملك يحمل الصولجان ويضع على رأسه طنجرة المقروض انها تاج، العاشق يحضن شجرة، شريط سينمائى متوقف على مشهد ماو هو فى طريقه الى التوقف. نابليون ، هتلر، موسولينى، انور السادات الملك حسين، وجوه متشابهة الى حد يبعث الجنون كيف يمكن ذلك، يخلق من الشبه اربعين؟ معقول فهمنا ذلك، اما ان يخلق فوق المائة فهذا هو الجنون بعينه.

كانوا يراقبون من كوة خفية فى اليوم الاول قدموا التقرير المختضب التالى:

- اصيب بالمسكوت العام.

وفى اليوم التالى:

- يحدث فى شىء مجهول

وفى اليوم الثالث:

- أخذ بالتحرك، لكن بذهول.

وفى اليوم الرابع:

- انه يحاول التحدث اليهم. لكنهم يغفرون افواههم ذاهلين.

وفى اليوم الخامس:

- انهم يلتفتون حوله فى حلقات.

وفى اليوم السادس:

- انه يصرخ فيهم بكلام لا تفهمه ، وهم يحدثون به.

وفى اليوم السابع

- لقد فقد اعصابه وانهاى عليهم ضربا. عند هذا صدر الامر التالى:

- اخرجوه من بينهم، لقد صار واحدا منهم، وقضية عودته اليهم هى مسألة وقت فقط، ان عاجلا او آجلا سيعود. فى صباح اليوم الثامن وهو بداية الاسبوع الجديد.. فتحتوا الباب لى يخرجوه، فوجدوه قد استعد تماما واعاد حقيقته ووجدوا ان الآخرين قد اعدوا ايضا حقائبهم، وقد غسلوا وجوههم ورتبوا ملابسهم على قدر ما تسمح به الظروف

سألهم:

- الى اين؟

فقالوا:

- لقد قررنا ان نتوقف عن الجنون!

قصة
الكنز
ناجى ظاهر
الناصرة

نفض ابى يده من الوحل الذى علق بها ، ادنى راسه من راسى ، وقال بصوت خفيض ، كأنما لا يريد ان يسمعه احد آخر غيرى فى العالم:

- لقد عثرت على كنز..

فتحت عينى بشكل اكثر من المعتاد وقلت له:

- أين؟

اهتزت الشعرات النافرة من حاجبيه بفرح واجاب:

- هناك فى الارض حيث اعزق.

كان ابى يقضى جل وقته فى تنظيف قطعة الارض الصغيرة العائدة لنا ، يجلس الليالى الطوال يأخذ الحجارة الصغيرة ويضعها فى قفّة- احضرها من اجل هذا الغرض ، ثم يقدف بها بعيدا ، كان يتحدث مع ضوء القمر ، يبثه اشواقه عن الارض التى كانت ويحدثه عن الارض التى صارت. وفى الصباح يذهب الى العمل ، ثم يعود فى ساعات ما بعد الظهر ويأخذ فى عزق الارض وتنظيفها من جديد ، وحينما يقبل الشتاء بشد همته اكثر ويقول ينهى ان احفر الارض ، من اجل زراعتها.

والان يأتى الى ابى بذلك الخبر السار ، ويقول لى:

- الكنز مدفون فى الارض افقت من تفكيرى فى هذا الاختيار المحبوب وقلت بتلقائية:

- ماذا ينهى ان نفعل الان؟

قال بسرية

تنتظر حتى المساء ، ونذهب لنعالج الكنز فى الظلام ، حتى لا يرانا الجيران.

كان منطقة مقنعا، ولا يحتاج الى نقاش، لكننى حاولت ان اعابيه قليلا، قلت له:

- وماذا نفعل بالكنز؟

قال:

- اهنا سؤال يسأل؟

قلت:

- ولم لا؟

قال:

- نشترى قطعة ارض اخرى ، ونبنى عليها بيتا جميلا.

قلت:

- اهنا كل مانفعله بالمال؟

قال بتقاد صبر:

- وهل هناك اهم من الارض والبيت؟

لم اعلق هذه المرة. انما شطحت مع ابى فى احلامه الوردية، اننى افهم منطقة منذ طرد وابنا. العائلة من قريتهم، وهو لا يريد شيئا من الدنيا، سوى ان يعود اليها ويتابع حياته بين اهله واحبابه، وحينما ابتدا الحلم يلوى رويدا حاول ان يمارسه بشكل آخر، فراح يكد ليل نهار من اجل تحقيق حلم آخر مواز لذلك المستحيل، أصبح همه الاول أن تكون لديه قطعة ارض اخرى غير تلك التى سبلت.

قلت له، محاولا ان استعجل الامور:

- ولماذا ننتظر المساء؟

قال وهو يميل برأسه، ويقر به من رأسى:

-مازلت صغيرا انت لاتعرف ان السر اذا تجاوز اثنين ذاع، وان امر الكنز اذا ما بلغ اسماع الحكومة تصادره..

الحكومة لاتهدأ ولاتدع احدا يهدأ. كان ابى يكره أمرين فى الدنيا: الفقر والحكومة. وحينما كنت أسأله عن سبب كرهه ذاك، كان يجيبنى كأنما هو يريد أن ينقل سرا، ينبئنى أن ينقل إلى: أما الفقر فلأنه يذكرنى بأيام العز فى قريتنا، وأما الحكومة فلأنها السبب فى مانحن عليه من فقر.

قلت لابى

- مارأيك فى كياهه شاي؟

لم يجب وفهمت انه موافق، كان يريد ان يدفى جسده ويخفف من حدة الانتظار من ناحية ثانية.

وجلسنا كل منا ينظر نحو الآخر الاتن لاخوف من المستقبل ،لقلق من مرض او وحلة، ابتداء من الان بامكاننا ان نشترى قطعة ارض اخرى غير قطعة ارضنا الصغيرة، بامكاننا ان نبنى بيتا اكبر ايضا، بامكان ابى الذى تجاوز الستين ان يكف عن العمل، ان يعمل فى عمل آخر أسهل من

هذا الذى هد حبله وتكالب عليه مع الزمن فجعله يبدو اكبر من عمره بعشرة اعوام على الاقل.
الآن بإمكانه ان يمارس شخصيته على سجيته بدون قيود او خوف.
قال ابى، بعد لحظة صمت:

- فرجت اخيرا

حاولت ان اماحكه، كما كنت افعل فى بعض الاحيان، ان اقول له، ومن ادراك! لكننى تراجعت
فى اللحظة الاخيرة. ابتسمت ولم أقل شيئا. واخذت افكر لو كان ما أدركت أن اماحكه به حقيقيا
لكانت افكارى فارغة ولا تصمد امام أى نقاش. كنت دائما اعرف ان ابى سيعثر على ذلك الكنز،
كنت اعرف انها مسألة وقت فقط. منذ حدثتني تلك المرأة العجوز، فى تلك السنوات البعيدة عن
ذلك الخطاب الذى كان يخرج كل يوم الى الغابة ويضرب الاشجار: منذ قالت: ان امرأة، خرجت له
من قلب الشجرة بعد سنوات وقالت له اما كفك اقلاقا لراحتي خذ هذا الكنز ودعنى وشأنى، منذ
ارتاح بذلك الخطاب بعد عذاب طويل، وانا واثق ان تلك المرأة ستخرج ذات يوم وستقول لابى. اما
ان لك ان تريحنى وترتاح، خذ هذا الكنز ودعنى وشأنى.

ابى قضى جل وقته يعمل فى هدم البيوت القديمة- فى حيفا- وفى نقل حجارها وترابها الى
اماكن اخرى بعيدة، قالت امى- ذات يوم- انه ذهب الى حيفا، اول ما استقر بنا المقام فى الناصرة،
ويوجد عملا «بالفاعل» ولم يترك عمله رغم عمره الذى لم يعد يتحمل ذلك النوع من العمل، بقى
يعمل فيه، وحينما سألته ان يرحم نفسه اجابها من يرحم الاولاد؟
فلم تتكلم.

.. ابى قضى شطرا من عمره، وهو ينقل الحجارة والتراب، كل الذين عملوا معه عشروا على
كنوز، الاهو... ومازلت اذكر حينما عاد ذات ليلة الى البيت ويده مجموعة من ادوات النحاس بما
لا اذكره، فرحت امى ولم تنم الا بعد ان جلست ولعلت كل الادوات. لكنه عاد فى اليوم التالي وطلب
ادوات النحاس. لانها ليست له، انما هى لزميل له فى العمل عثر عليها وطلب منه ان يخبئها لديه
حتى الغد. كانت هذه هى المرة الاولى التى نشعر انه اتى بشئ يذكر، عثر على كنز من نوع ما.
ولم يكن الامر كذلك ما جعلنى اعتقد انه سيعثر على كنزه مهما طال الامد.

شرينا الشاي انا وابى واحسنا بشئ من الدفء... قمتنا قليلا؟.. وما ان افقنا حتى كان
المساء قد حل، فحملنا معازقنا وذهبنا الى حيث كان ابى يعزق قبله وبالفعل رايت هناك شيئا
مستديرا ولكى أتأكد، سألته

- اين؟

- قال:

- هنا

واشار بيده، الى حيث الشئ المستدير ضربت بضعة ضربات ملجئة بالحماس احسست اننى
احدثت ثقبا فى المستدير ضربت مرة ومرة وفجأة تفجرت المياه... ادركت حينئذ ان الكنز ما هو
الا ماسورة مليئة بالماء. وفى البيت اخذت انا وابى نضحك ضحكا متواصلا حتى اليوم لا اعرف
سببه.

قصة

حكاية الديك الفصيح

رياض بيديس

شفا عمرو

كل شيء سكن في البيت، حتى الدورى طار مرعوباً وحلق في السماء. وتوقفت ألينت الطويلة ذات الضفيرتين الطويلتين عن جلى الصحون والطناجر التى كانت تصدر طقطقة. ورفعت الجدة عنقها وهى تحمل كيس العدس بين يديها. ثم وقف الشبان فى قفزة واحدة، كنمرين شرسين استعدا لكل شيء.. وبالمقابل رشقت الجارة الشابين بنظرات لمحة وسريعة، اذ ان الباب كان مفتوحا على مصراعيه والشمس الساخنة كانت تلهب خشبه المسوس. قال الشاب الكبير لانيه القاعد على طراحة على الارض: «قل ثانية ماذا تريد؟» عبث الوالد المجذور الوجه والاقرع بشعر لحيته النافرة كالمسامير وشقشق بعينيه الكليلتين الى ولديه الصغيرين- فهو مازال يعثرهما صغيرين رغم انهما شبا وتجاوزا العشرين- وقال وهو يحاول ان يستدر عطفهما الذى تحول الى شراسة: «أقعدا.. هل قلت شيئا سيئا الى هذه الدرجة؟ فما كان من الاخ الكبير الا ان قال غاضبا: «اسمعلك ترددها دائما..» ولعب الاب بحبات مسبحة البرتقالية اللون وتقم قائلا: «ايش؟» وقال الكبير بضجر: «انس ماكنت تردده.. عيب على زلة فى مثل سنك أن يحكى مثل هذا الكلام...» والتفت الاب اليه مثيرا انتظاره فى وجهه «ايش انسى؟ هذا حقى وليس حقا.. تريدنى أن ابقي هكذا؟ لا أريد التدخل فى شؤون أحد منكم... يكفى. اريد حقى وهذا هو...» كظم الولد غيطة متسانلا: «وماحقك ايها الاب الكبير؟» ازدرد الاب ريقه متضايقا وشعر ان العيون تحاصره فى الزواية التى يجلس فيها مغموما مثل قفة الهم، فقال متفجرا بغيظ لم يحاول اخفاه: «ياستطاعتك ان تحكى الاشياء بشكل الطف» انت من صلبى ولولاى ماكنت فى هذه الحياة. انت كافر بنعمتى وانا ابوك. ما افهمه قد تفهمه فيما بعد او قد لاتفهمه..» قاطعه الابن محتدا: «بلاش فلسفات فاضية..» ثم اتا ابنك وابن امى ايضا. هل تفهم؟! وتنف المعجوز شعرة بيضاء من لحيته وداعب مسبحة

يعركات عصبية، فتساقطت حياتها بتتال أريب مريب. قال الاب بعد ان اخفض راسه واسترخى: «ما رأيك أن تخفسي؟ الحيوان يحترم من الخجيد.. وانت تحكي معي كما لو كنت اصغر منك.. اخبرني..» قال الابن: «لن اخبر» صاح الاب واقعا رأسه ومرتحفا: «تهددني في بيتي.. هذه آخرتها، اخرج! وسأفعل ما يحلو لي» ضحك الابن: «وما هو الامر الذي يحلو لك؟» ضرب الاب المسبحة بالارض وفنجر عينيه قائلا بغضب جامع «بدي التجوز.. ان قلت..» ولم يكد الاب يلفظ هذه الكلمات التي اشعلت نار ابنته، حتى قفز الابن عليه كازا على اسنانه ومسترشا. حاول الاب ان يتقي هجمة الابن لكنه ما استطاع ان يداري ذلك. وانهار الولد ضريا على ابيه وهو يقول بصوت صارخ وشبه مبحوح: «يدك تتجوز.. يا جيفة.. يا عظام الكلب..» بذلك تتجوز.. يا حيف الرجال عليك. فقعت اسي وناوي تتجوز الآن: اسي التي كانت تحميك ماتت. ترابها ماجف بعد يدك تتجوز يانذل الرجال» وانهارت الصنعات والضربات والركلات والبصقات والاهانات على جسم العجوز المنهك والمتعب. وما استطاع احد ان يفصل بينهما سوى الجدة التي تقدمت من الولد وطلبت منه باستجداء وتوسل مرير ان يغفو عن ابيه الكبير. وبعد ان شعر الشاب انه قام بواجبه على خير وجه سحب نفسا عميقا وكف عن ضرب ابيه وقال بأنفاس متقطعة «يا لثيم.. يا ناكز الجميل.. يا وجه النحس.. يا عظام الكلب.. انظر الي شكلك في المرآة.. تريد ان تتجوز ايها البشع.. من تقبل ان تنظر اليك، باستطاعتك أن تتجوز كلبه.. حتى الكلبة ستقرف منك.. نسيت اسي.. نسيت كل ما كانت تفعله لاجلك، نسيت كيف كانت تنظف لك وسخلك وقرفك، نسيت كل شيء، دائما تخفيت ان تموت لكي تتجوز واحدة أصغر، رائحتك منتنة كرائحة الخنزير في عز الصيف، نسيت ايها الميت في الحياة كل شيء، انظر الى البيت، الى عفشه، الى ارضه، الى الفراش، الى ثيابك الا يذكرك كل ذلك باسي؟ من يذكرك كل هذا مم أنت مصنوع؟ ساقولها بصراحة: انت متقن. انها المرة الاولى التي أمد فيها يدي عليك. ساعسلهما جيدا. ولولاها لضربتك منذ زمان بعيد. لكنني ماتت وتركت عفنا تهب رائحته وتثير قرف الناس. امامك خياران يا عجوز النحس: اما ان تترك البيت او اتركه إنا» ألم العجوز السبعيني نفسه وقال هزينا: «لن ابقى في بيت يضربني فيه ابني» وخرج. سار العجوز في الحارات حاملا مسيحته ومتمتعا بكلمات غير مفهومة. ويذا كبيرا وياثما كطير منتوف الريش. كان الظما يلهب اطراف شفتيه والجوع ينهش معدته، فكر كثيرا كمن يحمل هم الدنيا كلها على كتفيه وقرر العودة الى حاكورة البيت وحاكورة البيت، الخلفية كبيرة ويستطيع أن يسرح ويمرح فيها كما يشاء وحتى يستطيع ان ينام فيها، وسيظل في الوقت نفسه قريبا من أمه والبيت، فالبيت في الداخل صار كريحها وعيون الناس الشامتة به تكوى جسده المتعب، لذا دخل الدكان القريب واشترى شيئا يسد به رقبته وطلب شربة ماء وعاد الى الحاكورة تؤلمه اطرافه وصدرة ووجه قعد في الحاكورة في فؤ شجرة واستند على جذعها وغفا، جاءت أمه العجوز بعد قليل وهي تقاوم في مشيتها شبه الراقصة، اعوامها الطويلة وهزته بعطف وقالت: «ساعي.. ساعي.. قم يا ساعي»، واناق ساعي على نداء امه الذي ايقظ فيه شتى الاحاسيس اللذيذة والأليمة، خاصة حين ادرك ان انسانا في هذه الدنيا الظالمة ما زال يهتم به. حرك رقبته بصعوبة وقال وهو يتفثاب «خير يه ايش في؟» مسحت بيدها على وجهه

الازرق المتورم وقالت «هل غسلت وجهك؟ فقال وهو يندارى الخجل الذى تملكه» «لا حاجة به.. اعنى انت بنفسك وانا ساعتى بنفسى، لا تقلقى عودى الى البيت» قالت الام وهى تغالب دمة «لا ياولدى لن أعود.. الى البيت بدونك، البيت بدونك لا يسوى شيئا، انت أساسه، صحيح أنك تعجلت لكن انت صاحب البيت، انت من يأمر وينهى اترجاك يابنى واحلفك بأعر الناس اليك ان تقوم معى وتدخل، البيت موحش وبارد بدونك.. تعال يا ابنى قم الحقنى قال ساخرا «اعز الناس الى ضربونى به». وطلق البارود عندما يطلع لا يرجع.. كل شئ فى يؤلنى .. تفو على احسن ولد.. يضربنى بعد هذا العمر الطويل». وصمعا الى ان اردف قائلا: «به ارجعى للبيت لن ادعس على عتبة هذا البيت بعد، حتى لواعتذر لى ذلك البندوق السافل، ارجعى به ولا تزيدى وجعا على اوجاعى ما فى يكفينى وزيادة». وهكذا رجعت الجدة بخطواتها الثقيلة وهى مكسورة الحفاط وحزينة وكتم الاب غيظه وكابر وظل فى العراء الى ان غشى ستار الليل التخين الكائنات فجمع نفسه على نفسه وزحف الى قن الدجاج وتام بين الدجاجات التى تطايرت وابتعدت مذعورة ومجفلة من هذا الضيف الكبير الذى عكر عليها صفو نومها..

كرت الايام سريعة وما استطاع احد ان يقطع الاب بضرورة عودته الى البيت. واعتذر الابن عما بدر منه وترجاء اولاده المتزوجون ان يأتى ويبقى عندهم فى صدر بيتهم ،وأمه بكت دموعا مثل الربوع، وحكى معه اهل الحارة ولاطفوه، لكنه ما الان والاستكان كان يقول بلهجة واثقة: «الجرح العميق لا يتبدل مهما حاول البنى آدم».

وفى النهار فى ساعات الظهر تكون الشمس حامية وكاوية، لجأ الى ظلال الاشجار وأكل ماتسبر له اكله رافضا باصرار الطعام الذى كانت امه تحضره له، وفى الليل كان يلجأ الى القن الذى قاوم براغيثه وبقي فى البداية لكنه الف ذلك فيما بعد.. اما الامر الذى يثير العجب والأسئلة والدهشة فهو موت دجاجات ام ساعى واحدة تلو الاخرى دون ان يعرف احد سر ذلك. واعتاد اهل الحارة على ذلك، كل يوم يتصبحون بدجاجة ميتة منتوفة الريش وهرمية فى الطريق. وايقن الناس ان السر وراء موت الدجاجات يعرفه ساعى فقط، فالكلاب قد تقتل الدجاج، لكنها لا تنتف ريشها. وحين سألت الجدة الأب عن الدجاج الميت هز رأسه ولم يعلق بشئ.

ومع الايام اخذت امه تحاول كسب وده وسؤاله عما يفكر به. لكنه لم يتكلم عن شئ وترجأها ان تحل عنه وتكف عن ازعاجه باسئلتها التى تضايقه، لكنها قالت له بصراحة ان الناس زيلتهم بالحكى، فمما ضرورة كل ذلك وهو الانسان الطبيعى وحاولت ان تهون عليه قائلة ان الابهاء يخطئون بحق ابائهم والعكس صحيح ايضا، وما وجدت حرجا فى ان تعدد له اسماء الاشخاص والاولاد الذين وقع لهم ماوقع له، لكنه ركب رأسه أكثر وأكثر وقال لها ان الشهور الاخيرة التى قضاه بين الدجاج هى اشرف واحسن من العيش مع مائة ولد عاق او سافل. و اضاف انه يتعلم الكثير من الدجاج. وهكذا ناولته امه تأميته الشهري الذى كان يحتفظ به لسبب لا يدريه احد وعلقت مهتمة بحزن بعد ان اجالت نظراتها المتحفصة فى اطراف القن «هل ظل عندنا دجاج؟ كلها تموت، سنذبح الديك فى القريب» وبالفعل برت الجدة بوعدها وذهبت الديك. وحين عرف اولاد الحارة ان الديك ذبح ولم يبق دجاج اطلقوا على ساعى لقب «الديك الفصيح»، وتحول الديك

الفصيح الذى انتقل اسمه الجديد على كل شقة ولسان الى موضوع تندر وتنكيت وما زاد الطين بلة هو أن الديك الفصيح فاجأ الناس حين كشف عن ريش الدجاج الميت الذى كان خبأه فى كيس خيش. فتعجب الريش أمامه فرحا ولف شريطا حول رأسه زينته بريش ذى ألوان مختلفة وغطى يديه ورجليه بالريش وحاول الطيران والقفز على غصون الأشجار الواطئة بهمة ثقيلة محاولا تقليد الطيور الميتة فى مشيتها ومفوقنا مثل الدجاجة التى تقوم بعد أن تبيض ونابحا كالكلاب المذعورة وانتشر خبير الديك الفصيح «الدجاجى» بسرعة وصار كل من يمر بجانب حاكورة البيت يطلب من الديك الفصيح شيئا ما أو يرمى عليه قشرة أو حجرا صغيرا. كان الديك الفصيح يتراجع الى الوراء خائفا ومترتبا ثم يجتسم ابتسامة بلهاء وماكرة ويتأمل الشخص الذى يقف قبلته ويتظاهر بالخلج ويطاطئ رأسه يتذكر شيئا ويحاول أن لا تفصحه نظراته بشئ ما ثم يرفع رأسه فجأة تجاهدا فى إخفاء نظراته الأولى، مستبدلا إياها بنظرات عدائية واضحة ويهجم ناحية الشخص نابحا أو مزمجرا أو مقوقئا أو مصفرا تصفيرة طويلة هى مزيج من النباح والزمجرة والقوقأة.

وأت يوم، بعد أن اعتاد الناس على كل مايقوم به الديك، الفصيح- الذى رغب أن ينبت له جناحا ريش- وعلى حياته الخاصة التى أكدت لهم يوما فيوما جنونه المطبق اختفى الديك الفصيح، وما عرف عنه فى الحارات وفى الجبال شئ وأذاعوا الخبر بين الناس، وبكت الجدة قهرا وغما وتعاركت مع حفيدها الذى كان السبب فى المشكلة وماتركوا وسيلة الا وحاولوا بواسطتها العثور على أثر يرشدهم الى مكانه، بيد أن كل ذلك ماعاد بالفائدة، ولم يستطيعوا ان يكشفوا اثره له وصار الديك الفصيح الذى ترك ريشه وملابسه وراءه، فى عداد خبر كان.

وبعد شهر ونصف على غيابه، حين كان البيت غارقا فى الصمت، والجدة تنشر الفسيل، توقفت سيارة اجرة بجانب البيت استغرقت الجدة ذلك وخرج الولدان وبالهول ما رأيا. كان الاب العجوز يسير محدوب الظهر ومرتديا ثيابا جديدة والى جانبه تسير امرأة كبيرة تحتفظ بلياقة معينة. التفت الاب اليهم متعبا كمن هذه الكبير وقال : « جئت اعرّفكم الى زوجتى خيرية » .

قصة
شمس جديدة
اسمان خليلة
مجد الكروم

فتح الدفتر وكتاب «القراءة الحديثة» وامسك بقلم الرصاص ووضع «المحاية» جانبا قريبا منه وانبطح على بطنه أرضا واخذ يكتب..

خط حرف الدال فحسر أن الطرف الاول معادل طوله الخط الثانى من الحرف انها تشبه الباء.. لا.. يجب اطالة الطرف الاول.. نظر قليلا وقبذ عوج رقبتة نحو اليسار موجها نظراته الى اليمين، الى اول السطر.. امسك «بالمحاية» ومسح الحرف.. كتب ثانية «دال»، ثم كتب حرف الألف.. مثل العصا.. ليس صعبا كتابة الالف.. «والآن حان دور «راء»»، حرف الراء كما تقول المعلمة نبيلة يجب ان يبدأ من اعلى السطر قليلا ثم يجلسها على السطر، هى الاخت الكبيرة للدال، لم تنقل المعلمة نبيلة هذا لكنه اعتقادي الشخصى.. وانتهت الراء... ها هى تتربع بعظمة على السطر وتجر وراءها الالف والدال، كلا.. لا.. لاتزعلى ايتهما الدال، انت التى تسيرين الركب امامك ثم تسيرين وراءهم.. وكبرت كلمة الدار.. تكونت من ثلاثة احرف.. تخيل دارا كبيرة واسعة.. حولها ساحة رحبة ولها بوابة عالية مثل دار محمود، فيها صالو (تعود ان يقولها بدل صالون) والحمام به مرآة كبيرة، وقفنا انا ومحمود امامها مرة نعبس وأخرى نفتح اقواها على اتساعها ننظر الى اللسان والاسنان جيذا.. ويقلد محمود صوت معلمتنا الرفيع نوعاً ما... ولا اعرف لماذا تذكرنى حين تتحدث بانسان علفت فى حلقة لقمة اكل ويتكلم وهو يقص بالطعام، واعتقد انه عليها ان تشرب قليلا من الماء حتى يتحسن صوتها... ولحمود قدرة على تقليد صوتها وحركاتها وهى تكتب على اللوح.. لو انه يلبس فستانا.. لكن لا داعى.. فانا اعتقد انها لو تلبس بنطلونا لكان افضل.. فالمعلمة رقيقة ترتدى بنطلونا... ولا يتمكن الاولاد من رؤية سروالها أو فمخذيها العاريين وهى تفتش عن الوظيفة البيتية وتتكى على الطاولة المنخفضة.

بالنسبة لطولها.. ولا تنتبه.. واكثرنا براعة فى رؤية المزيد هو سمير.. لانه يخفض راسه وعينيه بخفة وسرعة دون ان تلاحظه المعلمة، حتى انه مستعد ان يأكل معظم زاداته فى الصف دون ان تلاحظه المعلمة...

الآن كلمة دور... ثم شمس....

- امى...

- نعم..

- اين تذهب الشمس فى الليل؟

- تذهب لتستحم فى البحر الكبير.. فى الجهة الغربية لتستريح من مشوارها..

- اخبرتنا المعلمة ان الشمس تشرق من الشرق وتغرب من جهة الغرب.

- ها انت تعرف، لماذا تشرق؟

- والقمر لماذا لم يأت بعد؟

- ما زال نائماً وراء الجبل الكبير..

- لا يوجد له بيت؟

- كلا..

- بيت دار محمود ابن صفى كبير جدا..

- واحنا شو بهمنا؟

- انظرى يا امى... جاء القمر.. يشبه وغيف الحبز المستدير..

- يسمى بدرًا.. ماذا؟

- بدر.. را...

- واذا كان مثل حز البطيخ فماذا يسمى؟

- هلالًا..

- ورده وراء؛ هلالًا..

- هل يعرف اننا ننظر اليه؟

- طبعاً فهو ينظر الى جميع الناس ويأتى لينير لهم الطرقات.. ويبحث عن الشوارع المظلمة

فيضيئها..

- من يقول له هذا؟

- ربنا سبحانه وتعالى

- لقد اجتعب القمر وراء الغيمة يا امى..

- سيخرج الآن.. لا احب الغيمة لانها تحجب القمر..

- الغيمة جيدة لانها تعطينا المطر.. والمطر يروى الزرع والناس.. وأين تذهب هذه المياه

الكثيرة؟

- الى البحر ليمسح الناس ويعيش السمك فى البحر..

- انت لا تأخذيننى الى البحر..

-متى ستنتهى من كتابة وظائفك؟ هيا انت، وسأخذك حين يأتى الصيف.. اى ثرثار انت..
غمغمت جميلة وهى تدخل المطبخ..

-دائما تقولون لى اكتب.. دائما يجب ان انا.. دائما تدعى امى انى صغير، انها تضايقنى
بهذا الكلام، انا فى الصف الاول، ولدى كتاب الحساب وكتاب القراءة وشنطة كبيرة..
وأرجح بلال قدميه بعصبية ثم اقفل الحقيبة بحركة احتجاج بدت واضحة لجميلة التى راقبته
بصمت وهدهد..

-الآن تمام يا بلال؟

-سانام بشرط..

-ما هو؟

-ان تاخذينى لزيارة ابنى هذه المرة..

-سأخذك.. اعدك بذلك..

-وستخبريننى لماذا هو فى السجن..

-لانه متهم بانه..

-بانه ماذا؟

-اسألهم

-اسأل من؟

-السجائين

-اين هم

-يراقبون والدك

-لماذا؟

-لئلا يهرب

-هل يخافون اذا هرب

يبدو انه لم ينتظر منها جواباً على سؤاله، فهمت: ابنى يخيفهم! وأبتمس..

وهى عادت لتخاطبة متممة، تخاطب نفسها وهو يستلقى على سريره:

اه يا ولدى.. كبرت كثيراً.. كبرت يا حبيبى..

صمتت جميلة وهى تضع الغطاء على الطفل.. ست سنوات.. انقضت وصبرى بدأ يزهر.. ماذا
سيزهر؟ سيفدو ثمرأ اجنية باذن الله.. مازالت هنالك سبع سنوات اخر.. اتخيلك يا بلال يا فعا..
لديك امرأة واولاد كثيرون.. سندهب غدا.. والمشوار كاف لتتقياً أمعا.. وما بها..

مسكين يا على.. يريد ان يتألم اكثر.. يريد ان يرى ابنه من الثقوب الحديدية الصغيرة ليمد
له أصبعه وتكون التحية.. يبكى دون دموع ودون ان يدعى لاحظ ذلك فتنهمر دموعه فى
داخله.. ويتزق من الداخل.. نزيق الصامد المنتظر المتحرق شوقاً الى النور.. شوق النسر الى
الفضاء والسما والرحبة. وسيهمس همس المتعاطع بالسلام، وحين تنتهى الزيارة القصيرة جداً..
بصوت جندى خشن سيقفز قلبه من بين ضلوعه ليودع طفله.. ها هو بلال قد نام.. حدثت نفسها

بصوت مرتفع.. ماذا سأرتدى غدا؟ سأرتدى الفستان الكحلي المطرز على صدره تطريزاً احمر اللون.. لان على اخبرني ان الفستان «لايق على كثير».. وسامسح على شعري بقليل من الزيت ليبدو لامعاً مصفواً على جيبتي.. وسأرتدى على رأسي المنديل الابيض. تفحصت حاجبيها امام المرأة.. غليظان كثان.. لا يمتد اليهما الملقط الا في موعد كل زيارة.. مرة في الشهر... وتبقى ذكرى كل زيارة في هذا القلب الذي يكاد ينفطر انتظارا وحباً..
يا على..

انى اشتاق الى الهكاء على صدرك.. هذا الصدر الرحب، واتوق لمعانقتك وتقبيل وجهك..
وجنك الذى كرمه الله حتى يوم القيامة.. لعلها قريبة.. بل انى واثقة من ذلك.. قيامة قرننا العشرين، حين تنتهى الشمس من الاستحمام فتخرج لتنشر الضوء.. وسيمتلئ الكون بنورها الزاهي المجدد.. وتقتلى الدنيا بريقا ونورا.....



قصة المشمون جمال بنورة

عندما بدأت دورة الكأس داخل الكنيسة كانت هناك دورية من الجيش تدور حول الكنيسة مراقبة تحرك الشبان والفتيات الذين كانوا يجتمعون في باحتها وينتظرون بفارغ الصبر انتهاء القداس، حيث موعد بدء المظاهرة التي ستنطلق من الكنيسة.

وأخذت أنظار المصلين تسير مع الكاهن وجوقته، وهو يحمل الكأس المقدس ويطوف بارحاء الكنيسة، وفيما كانت النساء ينزلن إلى الأرض راكعات متمسكات بالثياب الكهنوتية، رأسات الصليب على وجوههن. ارتفعت ضجة خافتة في الصفوف الخلفية عندما دلف إلى الكنيسة عدد من الشبان والفتيات تواريا عن أعين الدورية التي ماتكاد تغيب حتى تظهر من جديد.. وللتصويه عليها حتى لا تكتشف الاستعدادات للانطلاق في المظاهرة، وتطويقها قبل بدئها. رجع قلبي خوفا على الشباب، وتوجست خيفة من مذبحة الجنود للكنيسة ولكنني استبعدت ان يفعلوا ذلك على أي حال.. فالمظاهرة لم تبدأ بعد.. وبدأت أشعر بالخشية على هؤلاء الشباب.. واستعجلت الخروج لاري ماذا يحدث في الخارج.

وقف الكاهن امام المذبح وتوجه بأدعيته الى الله طالبا ان يسود العدل والسلام، ويتنصر الحق.. ويطلب الرحمة للشهداء والحرية للامسى وسجناء الانتفاضة (وليذكرهم الرب الاله في ملكوته السماوي كل حين.. امين).

أوشكت الصلاة على الانتهاء، وتوجه بعض المصلين الى مدخل الهيكل لتناول القربان المقدس، وفيما بدأت جموع المصلين بمغادرة الكنيسة، انطلقت في الخارج الهتافات والاناشيد الوطنية. كانت فتيات في عمر الورد قد تجتمعن في باحة الكنيسة وأخذن ينشدن وحلقتهن تتسع شيئا فشيئا والنساء الخارجات من الكنيسة ينضممن الى حلقة الفتيات، فيما وقف البعض من الرجال والنساء موقف المتفرج لا يحرك ساكنا وأخذ البعض يهرول مسرعا لينجو بنفسه قبل قدوم الجيش.. والفتيات يستعددن لبدء المسيرة بعد انضمام اكبر عدد من المصلين.

وفجأة يبرز المثلثون (لا احد يستطيع ان يقول لك من اين جاؤا) وكأنهم خرجوا من باطن الارض التي احبوها ..

وارتفع العلم الفلسطيني يحمله احد المثلثين وبدأ يخفق فوق رؤوس الفتيات اللاتي احاط بهن المثلثون كالسوار على معصم اليد. وانتشت الفتيات بحب الوطن، وتحلق الشباب حولهن وعلت اصواتهن بالهتاف:

بالروح بالدم نفديك يا شهيد

بالروح بالدم نفديك يا وطن

وامتدت ايد عديده من الفتيات والنساء الى حامل العلم يردن المشاركة فى حمله. وعندما بدأت مسيرة الشباب والفتيات أخذت بعض النساء فى التراجع، وقد بدا عليهن التردد فى المشاركة فى المسيرة فصاحت بهن امرأة متوسطة العمر..

- لاتركوا الشباب وحدهم.. سيروا امامهم لكي نحميهم

والتفتت بعض النساء الحائقات اليها، ولم يعرنها اهتماما ما. وصرخت بهن ثانية:

- خايفات على ارواحكن.. احنا ارواحنا اعز من ارواح الشباب؟

وعادت بعض النساء المترددات فى خجل الى صفوف المسيرة وأخذن يرددن من وراء الفتيات الاتاشيد والهتافات وأخفت سيارات الجيش امام هذا الجمهور الحاشد.

كنت لا ازال اقف مترددا وانا اتقى فى نفسى لو اعود شابا مثل هؤلاء.. لاستطيع ان اشاركهم فيما يفعلونه.. وكنت قد بدأت امشى مع بعض الرجال على مبعده من المسيرة.. دون أن يكون فى نيتنا ان نشارك فى المسيرة.. والتفت اليها شاب ملثم قائلا لتشجيعنا:

- وانتم ايضا. الا تنضمون الينا؟ وكأننا وجه اليها اهانة..

وقال رجل بجاره هامسا:

- اصبح ابناءؤنا هم الذين يقودوننا..

اسر اليه الآخر قائلا:- هم الذين سيحققون لنا النصر.. سوف ترى..

- ونحن مادورنا فيما يجرى؟؟

- لى اين بين هؤلاء المثلثين لم استطع منعه من المشاركة لذلك قلبى لا يطاق وعنى على تركه وحده..!

ثم استدرك - اننى انظر الى الشباب لكى اتمرف عليه ولكننى لا استطيع أن اميز بينهم لذلك فانا اعتبر اى ملثم هو ابنى..

ابتسمت فى سرى وأنا اسمعهم يقولون ذلك.. فقد كنت على يقين من صحة مايقولونه، منذ ابتدأت الانتفاضة، وأنا احس احساسا غامضا بان ما ستحققه هذه الانتفاضة قد عجزت الانظمة العربية عن تحقيقه حتى الآن..

واخذت افكر فعلا.. اليس لنا دور فيما يجرى.. الان استطيع عمل شئى..! لماذا لانضم اليهم..! اليسوا على حق..!!

الا نؤيدهم فيما يفعلونه؟ واذا لم يفعلوا هم.. فمن الذى سيقعل؟ كان الواجب ان نسير نحن

امامهم.. هل الحرف يمنعنا من ذلك؟ ام ان الزمن اناخ علينا يشقله واصبحنا نشعر بالعجز فلاستطيع ان نرفض الواقع الذى نعيشه او نقول لا.. للاحتلال؟؟ بلى.. مازلنا نستطيع لقد اعاد الينا هؤلاء الشباب حماسنا القديم.. وبدأت تعاودنى ذكريات المظاهرات والمسيرات التى شاركت بها فى فترة شبابى.. انه شعور ممتع ، وليس بالمستطاع استعادته بغير ان اسير مع المتظاهرين... ولكنى فى تلك الايام كنت اقل خوفا مما انا عليه الآن.. لماذا؟؟ وهل بقى ما اخاف عليه؟؟... ان هؤلاء الشباب على استعداد ان يضحوا باعمارهم قبل ان يفتحوا على الحياة.. ولا اعتقد انهم يخافون مثلى... ولكن ألم اكن مثلهم فى تلك السن؟ هل يهينا الله الشجاعة فى سنى الشباب، ثم يستعيدها عندما تقبل على الشيخوخة..؟ الا يجب ان يكون الامر على عكس ذلك؟ وجدت نفسى اسير كالنوم.. كمن وقع فى أسر، لا يستطيع منه فكاكا.. وكأن شيئا اسرنى الى هذه الجموع.. او كأننى اخشى عليها من ان اتركها.. وقد شارك فى المسيرة عدد كبير من كبار السن، لايد انهم كانوا يفكرون مثلما كنت افكر وقد دخلوا من انفسهم أن يتركوا المسيرة للشباب فقط.

كانت الهتافات تشق عنان السماء، والصحفيون يتقدمون المظاهرة ويلتقطون الصور، والمثمنون يحيطون بالمسيرة من كل جانب لحمايتها.. ويتسربون الى مداخل الازقة والشوارع الفرعية فيسدون الطرق ويضعون الحجارة الضخمة والبراميل، وعربات القمامة، لعاقة حركة الجيش عندما يقتحم المظاهرة. وانطلقت الجموع تتشد.

بلادى بلادى لك حبيبى وفؤادى

بدأ النشيد بصوت رتيب فى البداية ثم تفجرت الحناجر بصوت مدو:
فلسطين يا ارض الجدد اليك لا بد أن تعود

وأزت طلقات رصاص فى الجو.. وصك صوتها اذنى لا ادرى من اين جاءت وتغيلت كان الجنود فى وسط المظاهرة فأخذت بالتلفت حولى كأن رصاصة اخترقت عظامى. وسرت فى مفاصلى فأوقف ساقى عن المسير.. ولكن لا.. لم يصبنى شئ.. انه الخوف الذى يصور لى ذلك لا بأس.. تغلبت على خوفى.. المظاهرة لازالت مستمرة ونشيد بلادى لا يزال مستمرا.. بضع رصاصات اطلقت فى الهواء للارهاب والتخويف.. ولكن المسيرة لم تتوقف.. والجنود ما يزالون بعيدين عنا.. والاناشيد مازالت تنطلق مدوية..

وصلت المظاهرة الى مبنى البلدية.. الصدام المباشر مع الجنود سيبدأ بعد قليل.. فهم يستحكمون عند مدخل البلدة غير بعيد عن دار البلدية. اشعلت النيران فى الاطارات واقيمت المتاريس لتكون حاجزا بين الجيشين المقتتلين، احدهما مسلح بالناباق والهروات والقنابل المسيلة للمدموع والآخر مسلح بالحجارة والمقاليح.. والفيتات متحصنات عند مبنى البلدية وراء المقراس الذى وضعه المثمنون وعندما كان الجنود يقتربون من الشباب، كن يصرخن بالهتاف الوطنى.

ويتحمس المثمنون ويتقدمون من جديد لصدا الجنود بالحجارة والمقاليح.. وقد شارك بعض

الفتيات والنساء فى المعركة فكن يناولن الحجارة للشباب او يقمن برشقها بانفسهن. وانطلقت قنابل الغاز نحو المتظاهرين. فكانوا يسرعون اليها فيضمعونها فى سطل ماء او يردونها إلى مصدرها.. وأخرجت الفتيات رؤوس البصل التى يحملنها احتياطاً لتخفيف تأثير الغاز..

واتخذ الصحفيون موقعاً مرتفعاً امام مخفر الشرطة- الذى كان مهجوراً بعد تحطيمه فى المظاهرة السابقة- لالتقاط الصور، وأقربب بعض الجنود من احدى الصحفيات محاولين انتزاع الكاميرا منها وصفعها احدى على وجهها وحاول ان يجرها من شعرها وهى تقاومه بيديها لتمنعة من انتزاع الكاميرا فهرع اليه المثلثون وبعض النساء. وأخذوا يقاومون الجنود الى ان تمكنوا من تخليص الفتاة الاجنبية من قبضة ايديهم.. وتراجعوا الى مواقعهم، وهى معهم.. وتراجع الجنود تحت ضربات الحجارة الى مواقعهم الاولى، وقد انزلوا الخوذات البلاستيكية على وجوههم لتحميهم من الحجارة.

وبدأ إطلاق الرصاص المطاطى.. فاصيب عدد من المتظاهرين من الشبان والنساء.. وبدأوا بالتراجع.. كانت معركة غير متكافئة، وتراجع جيش الحجارة امام جيش البنادق.. وابتدت الملاحقة والمطاردة. اختبأ البعض فى البيوت المجاورة وهرب البعض الى الازقة والطرق الضيقة المؤدية الى الوديان حيث أشجار الزيتون التى يختفون تحت اغصانها.

وانهزمت انا الى بيتى.. سرت بهدوء، ولكن بخطى سريعة بعض الشيء. مر عنى الجنود دون ان يتعرضوا لى فرياً لم يخطر ببالهم ان مثلى يمكن ان يكون قد شارك فى المظاهرة..

وصلت البيت بشئ.. من التعب والازهاق.. دون ان ابدل مجهودا يستدعى ذلك.. وبدأت سيارات الجيش تطوق البلدة من جميع الجهات، والجنود يطاردون الشباب فى كل مكان.

وقفت وراء النافذة المطلة على الشارع ارقب مايجرى وكان الجنود يطاردون الشباب.. ومن أستطاع منهم ان يختفى عن وجوههم كان يلجأ الى اقرب بيت ليختبئ فيه فيجده مفتوحا لاستقباله، وبعضهم استمر فى هربه بعيدا الى الوادى وبدأوا يصعدون الجبل المقابل ويختفون بين الاشجار.

فى الشارع المقابل.. كانت سياراتا جيش كبيرتان تسيران ببطء يتلفتون حولهم بحثا عن الشباب الهاربين.

وفى وسط الحارة غير بعيد عن بيتنا توقفتا وهبط منهما الجنود وهم يتصايحون، ويطلقون صرخات مثل صرخات الحرب. وصوت اللاسكلى الذى يجملونه معهم يجمع، بأعلى صوت.

انتشر الجنود فى الحارة وطوقوا المنازل وبدأوا حملة التفطيش وكان بعض الجيران يقفون امام بيوتهم يراقبون ما يجرى فيبدأوا يصيحون بهم: - أدخل بيتك..

ودخلوا بعض البيوت التى يشكون بوجود المثلثين فيها..

تلكا معظم الجيران فى الدخول الى بيوتهم وبعضهم كان يدخل ثم يخرج من جديد بعد ابتعاد الجنود عنهم.. وبعضهم اعلى أسطح المنازل ومن هناك كانت النساء تعطى الاشارات للشباب عن تحركات الجنود وتشير لهم اين يمكنهم ان يختبئوا..

وكانت امرأة تقف على سطح منزل مقابل تشير الى الشباب الذين يتراکضون فى الحواكير بين

الدور والاشجار لكي يختبئوا من وجوه الجنود.. ونظرت الى بيتنا وهي تشير الى وجود شاب في الحاكورة الخلفية لبيتنا انتقلت زوجتي الى النافذة الغربية رأت الشاب يقف مترددا في الحاكورة كأنما يخجل او يتعيب من دخول المنزل.. وكان الجنود قد صعدوا من الطريق الشرقي ليدوروا حول البيت، فاسرعت زوجتي تشير الى الشاب ان يدخل البيت من الباب الخلفي في اللحظة التي مر فيها الجنود على مقربة منه.

أصبح الشاب المثلث داخل البيت واستمر الجنود في طريقهم غربا الى الحواكير.. وقد استطاعوا ان يصيدوا شابا قبل تمكنه من دخول احد البيوت او الفرار من وجوههم، وكانوا قد اطلقوا عليه بضغ رصاصات مما اضطره للتوقف خوفا ان يصرعوه برصاصهم.. رفعوا بلوزته فوق رأسه، وانهالوا عليه ضربا بالهراوات واخذوا يعورونه الى ان أوصلوه الى احدى السيارات، عند ذلك خرجت النساء صارخات على الجنود ان يتركوا الشاب.. وعندما اقترب من الجنود اخذ هؤلاء مصويون* بنادقهم نحوهم مهددين.. صرخت زوجتي بالجندي الذي كان لا يزال يضرب الشاب:
- يقطع ايديك... اترك الشاب.

نظر اليها متحديا والشر يتطاير من عينيته.. قرب الشاب من السيارة، عاونه جندي آخر وضعا يده على حديد السيارة من الباب الخلفي. وامسكها جندي آخر.. ثم نظر الى زوجتي قائلا: هذا هو.. شونى

وانهال بضربة قوية على معصم يده بالهراوة، صرخ الشاب من الالم وتدلّت يده مكسورة.. ثم دفعوه داخل السيارة.. وجلس جندي فوقه.. ونزلت زوجتي بسرعة لتلحق بهم.. كانت نساء الحارة. وقد جاشت في نفوسهن مشاعر التحدى والغضب قد هجمن على السيارة التي انطلقت مسرعة بالشاب قبل ان يصلن اليها،

وقفت في اللحظة الاخيرة عند النافذة لارى مايجرى.. وسأل الشاب- ماذا فعلوا؟
- أخذوه..

وقد علمنا فيما بعد ان النساء تصدين لسيارة الجيش في وسط البلد وانقلن الشاب من برائن الجنود، ولكن بعد ان كسروه، ثم نقل الى مستشفى الحسين في بيت جالا للعلاج.. وقد اخبرني الشاب الذي التجأ اليها انهم كانوا ثلاثة ذهب كل واحد منهم فى اتجاه، بهدف تشتيت القوة العسكرية التي تطاردهم، ولا بد ان الذى أمسكوه واحد منهم..

عدت الى الشاب الذى كان لا يزال يقف في وسط الحجرة كالمذبول وقد أزاح الحطة عن رأسه، فطالعنى وجهه الذى يحمل سمات الطفولة والبراءة والسامة، فلم يكن يتجاوز السادسة عشرة. نظرت اليه بتمعن كأنما احاول التعرف عليه.. وخفق قلبي له بحب وخوف.. وقلت في نفسى: «هذا الشاب مثل ابنى على ان أحبيه بأى ثمن.

قال الشاب بخوف، وهو لا يزال يقف في وسط الحجرة:

- سأذهب الان.. قبل ان يعودوا.. قلت له: - لا تزال هناك سيارة عسكرية فى الشارع والجنود يفتشون الحارة.

- لذلك من الافضل ان اهرب فريما يدخلون الى هنا..

قلت:- لا تخف .. انتظر قليلا... نزلت الدرج، وقلت فى نفسى لن افتحه حتى لو كسره الجنود بالقوة.. على ان انتقد الشاب من التكسير.. رجعت الى الشاب اخبرته بما فعلت ثم قدته الى الباب الخلفى وأريته الطريق الذى يستطيع ان يسكله ليهرب من الجنود فيما دخلوا البيت بالقوة.. ثم طلعت منه ان يجلس ليسترخ قليلا. قال بخجل:

- سأغسل وجهى ويدي اذا سمحتم لى حتى أزيل آثار اشتراكى فى المظاهرة
ثم اعطانى حطته لآخيتها له. سرت الى النافذة بينما كان الشاب يغسل وجهه كانت زوجتى لا تزال تقف فى الخارج تصرخ على الجنود مع نساء الحارة.

رجع الشاب الينا بعد ان غسل وجهه ثم نظر الينا بخجل وقال:

- لم يبق جنود فى الحارة.. اسمحوا لى.. سأذهب الان..

قلت معترضاً:

- لا... ابقى هنا.. لا داعى لذهابك الان... انتظر حتى نتأكد أنه لم يبق جنود فى البلد..

ونظرت الى الشاب متفحصاً .. وانا أتسائل فى نفسى: «ترى من يكون هذا الشاب؟»

وحسدت الام التى محبته.. وقلت له من خوفى عليه:

سأوصلك بسيارتى.. لأطمئن الى وصولك البيت سالماً..

لايد ان الشاب احس بطول المدة التى مكثها عندنا، وقد غمره الحجل بسبب ذلك. ونهض مستعبدا للذهاب وهو يقول:

- لا داعى لذلك.. لان بيتنا ليس بعيداً.

قالت زوجتى وهى تنظر الى الشاب بعينين محبتين شعرت كما لو انها تود لو تخفى الشاب فى صدرها كي لا يراه الجنود. قالت بخوف:

- لا تدعه يذهب..! وكأن امه اصدرت له امراً بذلك وقال متملحاً

- لايد ان اهلى قلقون على الان..!

قالت زوجتى:

- لا ضرر من قلقهم عليك.. ولكن وقوعك فى ايدي الجنود هو الذى يعيب الهلك قلقاً اكبر.

وكأنما اقتنع بذلك، فجلس صامتا لبعض الوقت.. ثم قلت له وقد لاحظت عليه الضيق:

- بعد قليل سأخذك بسيارتى وأوصلك اينما تريد.

نظر الى الشاب نظرة مستفسرة، وكأنه شعر اننى لاعرفه فقال:

- انت لا تعرفنى...؟

قلت- ليس لى حق ان أسأل.. قال فى برائة وكأنه احس برغبة فى ان يعرفنى بنفسه نتيجة

الثقة التى اولانا. اياهـ! - أنا..!

قاطعت:- لا داعى لان تذكر اسمك.. سأعرفك فى احد الأيام.. ليس ضروريا الان.. بدأ عليه

التردد والحجل.. وقال:

- انت صديق ابى...!

فأثار فضولى بذلك... وتمتيت لو تركته يذكر اسمه..

قلت بانفعال- يسرنى ان اكون صديقاً لشخص يتجيب ابناء مثلك.. غمر الشاب الحجل، وقال كأنما يريد ان يجاملنى:

- حدثنى والدى عن اشتراكك معه فى المظاهرات ايام الشباب وأثار فى نفسى الذكريات فقلت:

- كان هذا فى الخمسينات.. (ثم اضفت) انت تعرف عن ذلك اذن.. يسرنى انكم تدرسون تاريخنا النضالى..

قال الشاب وقد هدت عليه مخايل ذكاء لامع:

وتتعلم منه ايضا...

أخذت الشاب فى سيارتى.. وقلت له وهو يجلس بجانبى- اخبرنى اين تريد ان تنزل؟ سرنا فى شوارع بلدتنا الضيقة وفى مكان قريب من مركز البلد قال الشاب كأنما برغبة دفين يريد بأن يعرفنى على نفسه:

- انزلنى هنا.. هذا أقرب مكان الى بيتنا..

وفى الحال عرفته فقلت

- انت ابن فلان

فابتسم الشاب..

- كيف اننى لا اعرفك حتى الان.. لقد باعدت بيننا الايام.. اخبر اباك اننى سأزوره قريباً.. لنستعيد ذكرياتنا معاً..

ودعت الشاب.. وعدت الى منزلى وأنا احس بشعور غامر من الفرح.. لم احس مثله.. الا فى تلك الايام التى كنا نخرج فيها فى المظاهرات.. عندما كنا نسال الشباب الذين يكبروننا سناً.. ماذا نفعل؟ ومتى سيكون هناك مظاهرات لكى نشارك فيها؟.. وكأننا فى تلك الايام، كنا نحاول ان نظهر بطولتنا الصغيرة، مثلما يفعل هؤلاء الشباب فى هذه الايام.

شعرت ان ذكريات عزيزة على نفسى، عادت لتحيا من جديد، عدت الى البيت، وأنا ابتسم فى غبطة لم استطيع ان اكبتها فى نفسى..

لقد انقذت شاياً من التكسير.....!!

تحة فلسفة للجميع

سليم سلامة

حيفا

«أنا بن جلا وطلاع الثنايا»- صاح الولد حين استيقظ من النوم العميق وكأنه كان يعيش حلما أخذته خيوطه الى رؤوس وآها فى المنام، وقد أينعت.

كانت الام توسد شعر ولدها الذى ولدته من رحمها وهى توقظه وكان هو يرى فى مخيلته امه الاخرى التى روى نفسه فى احضانها وهو يعطيه كأن الحلم (الكابوس) قد غدا واقعا تجاوز العقل اللاواعى لدى الولد.

بعد ان تناول طعام الفطور الذى اعدته له والدته، تلك التى انجبت «بالخزن والالم» بعد تسعة شهور كاملة، تأبط محفظته وغادر المنزل قاصداً مدرسته التى التقى فيها لأول مرة، تلك الام التى لايزال ينعم بدهاء احضانها.

كان يدخل الى الدرس، لا يهم أى درس، وهو يقول فى سره وعلاتيته: «متى أستعبدتم الناس وقد ولدتهم امهاتهم احرارا». وكانت هذه هى اللازمة التى يرددها أينما ذهب وكيفما تحرك. فقد قرار أن يعتبرها فلسفته الخاصة فى الحياة وأن يتبناها منذ ان سمع من اخيه ابن أمة التى روى نفسه فى احضانها، ان لكل انسان فى هذه الحياة فلسفته الخاصة.

فى داخل الصف كان يروى لزملائه نادرة حفظها من جده المختار عن الدكتور الذى لم يكن طبيباً، وكان يحب تلك النادرة كثيراً ليثبت مدى ضلوعه وسعة اطلاعه فى «الفلسفة».

هل احكى لكم هذه النادرة؟- كان دائماً يسأل اولاد صفه. بحضور المعلمة فيتشاجر الاولاد فيما بينهم ايهم كان الاول فى الرد ايجاباً على سؤال زميلهم. اما المعلمة فلم يكن يعجبها ذلك الموال الذى حاولت مرار، لكن عبثاً، تغييره

تقول الحكاية- يبدأ الولد آياه- ان شخصا ماعاد الى منزله فى قريته بعد سنوات عدة من

الدراسة فى دولة اجنبية وتناقل اهاالى القرية ان فلانا ابن فلان عاد الى البلاد وقد اصبح دكتورا وفى احد الايام جاءت جارة بمسنة تحمل بين ذراعيها طفلا. طرقت باب دار اهل الدكتور وهى تستنجد «دخيلك يادكتور شوف لى هالولد شو مالو» وقف الدكتور العائد حائرا وهو ينظر الى الطفل المريض ثم قال «ياخالتي ام فلان انا مش دكتور أبر» فقاطعه والده الطاعن فى السن صارخا «وشو يعنى؟ شوف هالولد شو مالو» حاول الشاب المثقف ان يشرح لوالده وللجارة «انا مش دكتور أبر انا دكتور فلسفة»

لم تحتمل المرأة اى نقاش اذ كان كل همها معالجة طفلها المريض فخرجت مسرعة. مضت بضع دقائق خيم خلالها الصمت، عاد بعدها الوالد ليقول لابنه الدكتور: «شو صابك؟ سودت وجهنا الله يسود وجهك ووجه فلسفتك. كان أضرب هالولد ابرة وخلص» فحاول الشاب مرة أخرى «بابا انا مش دكتور أبر انا دكتور فلسفة»

قال الوالد- يواصل الولد آياه- وقد سيطر عليه حب الاستطلاع والغضب معا «ودخلك شو يعنى هاى الفلسفة؟ قال الولد الدكتور: «وكيف تريدنى ان افسر لك ماهى الفلسفة؟ ومع ذلك سأحاول انت الان تجلس على الكرسي والكرسى على الارض اذن انت تجلس على الارض هذه مثلا فلسفة!! فهز الوالد الممن رأسه وفره حاجبيه ثم قال: «هذه هى اذن الفلسفة التى تغريت من اجلك كل هذا السنوات؟ أننى استطيع ان أحدثك فلسفة كهذه بدون اية شهادات اسمع انت تاكل الدجاج ولحم الحيوانات تاكل العلف اذن فانت تاكل العلف»

كان اولاد الصنف يضحكون طويلا وكأنهم فهموا ماهى الفلسفة، وكانت المعلمة تقطب حاجبيها وكأنها اضاعت من عمرها سنوات غالية كان بالامكان استغلالها فى نشر فلسفة مايدلا من الركض وراء مواضيع «هامشية» و«ثانوية»

لم يكن يدور اى نقاش حول هذه الحكاية ولاحول امور اخرى يمثل ذكائها. وكان الولد آياه يشعر احيانا كثيرة بالملل ويهم بالعودة الى منزلة لكن المعلمة كانت دائما تعترض طريقه وتحول دون تنفيذه نيته محلفه آياه بمصلحته زملائه ومهددة آياه برد فعل المدير وبالعقاب.

وتوالى الايام الرتيبة حتى جاء يوم أخرجت فيه المعلمة التلاميذ الى ساحة المدرسة ليلعبوا لم يكن أى شئ منظم سوى الرغبة فى اللهو والتسلية وفى غمرة الفرح المشوب بالتخطيط والتلبك بين التلاميذ قذف احدهم ، وكان يتميز بسمته المفرطة اقترحا للعبة.

قال الولد السمين شارحا لعبته المقترحة: نقف جميعا فى صف واحد الواحد منا وراء الآخر الولد الاول فى الصف يستدير ويضع الذى يليه ثم يستدير الثانى (الذى تلقى الصفعة) ويضع الذى يليه (الثالث) وهذا الاخير يفعل الشئ نفسه وهكذا تباعا.

رحب الاولاد بالفكرة التى استهوتهم واخذوا ينتظمون سوى الولد آياه صاحب فلسفة «متى استعبدتم الناس» فقد اعتزل وانفرد جانبها واخذ يراقب زملاءه فى انتظامهم فلاحظ ان الولد السمين (صاحب الاقتراح) قد اختار لنفسه المكان الاول فى الصف. حاول الولد المعتزل صاحب الفلسفة آياها اقتناع زملائهم بعدم جدوى هذه اللعبة وبحساسيتها التى قد تؤدى الى خلافات وتوتر. فلم يرق هذا التصرف للمعلمة التى ما لبثت ان تفوهت حتى اثارت ضجة بين التلاميذ ضد

زميلهم المعتزل.

قررت المعلمة اسكات الضجة وتنفيذ اللعبة بأشراكها هي نفسها وبإصدار امر حازم الى الولد المعتزل اياه للاشتراك فى اللعبة وتم لها ذلك فوقفت هي فى اول الصف وارسلت الولد السمين الى اخره بينما حشرت الولد المتحفظ اياه فى مكان ما بين زملائه.

بدأت اللعبة فاستدارت المعلمة وصفت التلميذ الذى كان يقف وراءها وهكذا فعل هذا المصنوع. واستمرت عملية الاستدارة فالصفع. وحين وصل الدور الى ذلك الولد المتحفظ اياه كان هذا منشغلاً بمخاطبة نفسه بالقول: «من لم ينتصر على نفسه فلن ينتصر على الآخرين»! وما ان انتهت الجلسة حتى تلقى الصفعة من الذى يقف امامه. وتذلا من ان يستدير ويصفع الذى يليه وقف وصفع الذى يسبقه (ذلك صنع) وبذلك «خرط» اللعبة فشارت ثائرة المعلمة واحتدت عضيا امرت بوقف اللعبة واقتادت الولد المتحفظ و«الخربوط» وصاحب فلسفة «متى استعبدتم الناس» الى غرفتها لتتزل به العقاب.

وفى الغرفة صرخت فى وجهه. لماذا فعلت ذلك؟ كان يجب عليك ان تستدير وان تصفع الذى يليك لا أن تصفع الذى صفحك؟
قال الولد: اعرف ولكننى صفعت الذى صفعتنى اذ ليس لدى أى سبب يدفعنى الى صفع ذلك الذى كان ورائى.
المعلمة: ولكنها اللعبة..

الولد: لست مستعدا لان العب مثل هذه اللعبة وانا اصلا لم اكن موافقا عليها.
المعلمة: ولماذا لم توافق عليها اصلا؟
الولد: لانها لعبة غير عادلة. فالاول فى الصف يصفع ولا يصفع والاخير فيه يصفع هذا بالاطافة الى ان الآخرين يصفع احدهم الاخر دون أى سبب ذلك

المعلمة: هذه نقارة ونزاهة مفرطة جدا. وما انك لم تلتزم باللعبة وأصرلها وسببت «خرطتها» فان عقابك هو الطرد. لم يحتمل الولد هذا العقاب لكنه لم يقض تأثره اذ كان أول ماخطر بباله فى تلك اللحظة قول عبد الوهاب البياتى «كثر سفراؤنا الى الحجييم» فى قصيدة «اغنية زرقاء الى فيروز».

قصة ولادة

محمد وتد

جت / المثلث

كان الهرد قارصا يهرى العظام، الثلج يتساقط باستمرار، فيغطي الطرق والمسطحات الخضراء ويتراكم على اقصان الاشجار مكونا عنقايد ضخمة من الازهار البيضاء..
افتتن محمود بمنظر المدينة المجللة بالبياض، وهو يطل عليها من وراء زجاج غرفته في طابق علوى من الفندق الذى نزل فيه. كان ينتظر مكالمة هاتفية تأخرت فحبس نفسه فى الغرفة بانتظار وصولها.

كتب باصبعه على زجاج النافذة «الهادى» ومسح الاسم فوار. وعده الهادى بمهاافته قبل ان يمر عليه فى الفندق ليأخذه الى نزهة فى المدينة لكن المكالمة تأخرت، وهاهو يقف وراء زجاج الشباك وقد ارتدى معطفه وشد شاله الصوفى حول عنقه وحمل قفازيه بيده مستعدا.
تفقد جواز سفره ومحفظة نقوده. لقد نقلهما الى جيوب البدلة التى يرتديها مع السجائر والولاعة والقلم، ولم ينس الورقة الصغيرة التى كتب عليها ارقاما تحت عبارة «مقاسات ملابس الاولاد» وعندما يضم هذه الارقام لبعضها تشكل رقم هاتف فى مدينة اخرى، وسيحرص على ان يجرى الاتصال بها من هاتف عمومى.

دق جرس الهاتف فى غرفته توجه اليه مسرعا، فتعشر بالسجادة الصغيرة المطروحة امام السرير. لو لم تكن الغرفة صغيرة لوقع على وجهه. رفع سماعة الهاتف واطلق شتيمة رد عليه صوت فتاة، فعض شفته السفلى.

«ينتظرك فى الاستقبال» قالت له بالانجليزية.

اعداد البدلة الى قاعتها وتوقف قليلا «ينتظرك؟» لماذا لم تقل له «من؟»

رفع البدالة وادار القرص على رقم الاستقبال اعطى الموظفة رقم غرفته وسأل: «من»
«رجل لم يقل اسمه ويجلس في اللوبي» قالت وانتهت المكالمة
فتتح الدولاب على المرأة والتي نظرة على سحتته وهندامه. لقد نفذ «الهادي» تهديده واعد له
«المفاجأة» كان قلبه باردا مثل طقس المدينة وكان يطمح بنزهة في غابتها الرائعة، يتحدث مع
«الهادي» في أمور جدية يسمع وجهة نظره ويناقشها.
كان آخر ما فكر به من متعة هو: ان يترجلا من السيارة ويتسابقا بين الاشجار ويتقاذفا كرات
الثلج.

حملة المصعد الى الطابق الارضى وتوقف قليلا بعد ان خرج منه ليحدد مكان «الهادي» رأى
شابا في زاوية الاستراحة. بلغ ريقه لم يكن الشاب، «الهادي» الذي يعرفه فقد هذا الجالس معظم
شعر رأسه بينما كان شعر «الهادي» غزيرا وكثا..
استدار ليعود الى المصعد في الوقت الذي التفت فيه الشاب الى الورا. سيقه شارياه الى
عيشي محمود ومضت عيناه يبريق قوى مشع مع حركة ذراعه الذي ارتفع في الهواء مرحبا.
اطمان محمود وتقدم. لم ير محمود الهادي منذ ان اقتادته قوات الاحتلال من سجنه الاداري وألقت
به في لبنان، تواعد معه من خلال صديق على ان يلتقيا في هذه المدينة، وما هو يراه فيكاد ان
ينكره

عوض شعر رأسه الذي تساقط خلال فترة قصيرة بتضخيم شاربيه، لكنه لم يعوض رائحة
الارض التي قدته امه من صغورها. تعانقا بحرارة. قامته. «الهادي» أطول من قامته محمود ومع
هذا فقد كان رأس محمود في حضن الهادي وانفه يجوس صدر محمود ويتشمسه، كأنه يشم
رائحتها في صدره.

«لماذا كل هذا التكليف؟» سأل محمود الهادي مداعبا وهما يخرجان. «لندفنه الجور» رد الهادي
بدعابة ماثلة. تشم الهادي صدر محمود، ولم يميز فيه طيب الارض، ورائحة القرن وعقب الصوف
المبتل لقطيع الغنم. نسي عبد الهادي رائحة «الارشيف» الملىء بالملفات والدرسات، تبهخت الرائحة
من رأسه بعد فترة قليلة من اعتقاله، لكن الريح كانت تزوره وراء القضبان حاملة معها طيب
بلاده حسب فصول السنة، الى أن قذفوا به في بلاد الغربة وحرموه حتى من الروائح التي تشكل
جزءا من طفولته وشبابه.

«كان الجو مشمسا الباردة والطقس جميلا» قال السائق.

«ولكنه كان باردا..» اضاف محمود

«الارصاد الجوية عندنا لا تخطئ» قال السائق واطاف- تنبئوا بتساقط الثلج بعد ان اشرقت

الشمس لأول مرة منذ اسبوع..»

تمر السيارات مسرعة في هذه المدينة، لاتسمع غير هدير محركاتها وحفيف عجلاتها فوق
الثلج. لو ان محمود كان يخترق بسيارته المدينة التي جاء منها. لوصلته عبر نوافذ السيارة،
اصوات باتنعي الكعك و«المليانة المشوية» ولشاهد الاطفال يلأون الشوارع، والفلاحات يحملن
القفاف والسلال على رؤوسهن في هذه المدينة» لم يشاهد حتى الان طفلا واحدا.

«كيف تركت القدس؟» سأل الهادى.

«قائمة قاعدة»

مرت السيارة ببناية مجلة «دير شيفغل».

«سبحان مغير الاحوال» قال «الهادى» - كانت هذه المجلة تناصينا العداء لم تسلم هي

الآخرى، من عقدة الذنب فاغضت عينيها ، عن ضحية الضحية».

توقف ندف الثلج وأرسل محمود نظره الى البسط البيضا الممدودة على الارصفة. لم تدسها الاحذية وتمزقها ولم ير الصور التى طامأ راها فى الاقلام: مارشات عسكرية لجنود يحملون على اذعهم شارة الصليب المعقوف وهياكل عظمية لرجال ونساء واطفال، تتحرك فى خرق بالية، وعلى اكتافها بقع فيها قليل من المتاع.

كان السائق يلقى نظرة على زبائنه بين حين وآخر فى المرأة المعلقة أمامه زم شفتيه ليحبس سؤالا، لكن فضوله تغلب بالتالى على انضباطه..

«اتراك؟» سأل..

«عرب» ارد «الهادى»..

سكت السائق برهة

«الاثراك يملأون المدينة..» قال بلهجة المتضايق.

«هذا منهم» قال «الهادى» - يتقنعون بالرقى والحضارة ويكروهون الاجانب». عادت الثبرات القوية الى صوت «الهادى» واكتست ملامح وجهه بالجدية، تفرس محمود فى وجهه، عينان قويتان نافذتان.

«قف من فضلك» قال «الهادى»

ثم يكن السائق قد وصل المكان الذى يقصده ، لمعت عيناه بنظرة زجاجية ووقف السيارة ، ناوله «الهادى» ورقة العشرين ونزلا

«لاطيق السفر مع مثل هذا..» قال «الهادى» وهما يسيران على الثلج.

- «كيف حالها؟» سأل..

سكت محمود وتسارعت دقات قلب الهادى.

«بخير.. يتسلم عليك.. حملتنى الف حمل سلام» قال محمود رهز كتفيه كأنه يفسخ الاخمال.

- «والمولود؟»

- «طالع لابه» اعتصر محمود جوابا غير ملزم وخلط الجد بالهزل، تعرض المولود الفض لمضاعفات اختلف الاطباء فى سبل علاجها ، اقترح احدثهم بتر اليد اليسرى وقرر اخر ان يترها لن يفيد الجسم، لكن الامل الضئيل يوقف ضمور اليد يتبخر كليا ، لو انهم نفذوا العملية.

اتفقوا على التمسك بالامل..

شعر «الهادى» بقلق ، بذل مجهودا بالسيطرة عليه. «وضعت فى البيت؟»

«فى مستشفى الامم..» قال وهو يبحث عن صيغة لنقل ظروف الولادة وما ترتب عليها..

«وانت ماذا فعلت بك الغريبة؟»

«ذبحتنى الغربة.. وذبحتنى الشوق الى الوليد، حتى لو كان..» سكت «حتى لو..»

«أنت تخفى شيئا يا محمود..»

«اليد اليسرى.. والعملية كانت قصيرة..»

توقف الهادى ولوح بقميصه فى الهواء.. كانت عيناه تغرقان حمما وقدماء تفوصان فى الثلج..

- «ما لها اليد اليسرى؟»

- «قد يتم قطعها؟»

- «لا! كيف؟ لماذا؟» قال وقد انطلقت يده بصورة لا ارادية الى قميص محمود وامسك بثلابيه.

رشقه محمود بنظرة عتاب، فارتخت اصابعه تدريجيا واسقط ذراعه، لكنه كان لا يزال غاضبا يزفر نارا..

- «يجب ان تكون شجاعا فى مواجهة الواقع». قال محمود.

- «الواقع؟ أى واقع! بعد كل هذه السنين تلد لى طفلا مشوها»

- «سينتقل الضمور الى عصب الدماغ، اذا لم توافق على العملية.. ثم اى مكان هذا الذى نتحدث فيه.. فى الشارع تحت الندف؟»

- «أهون من القصف»

- «والنشوة افضل من الموت» قال محمود.

- «كل شئ نسى.. كم سمعت هذه العبارة» قال «الهادى» وظل واقفا يرسل الغضب من عينيه فى القضاء.

تأبط محمود ذراعه وقلعه من مكانه مرا بسقيفة للانتظار وبجانها هاتف عمومى.

- «دقيقة.. سأجرى مكالمة وأعود اليك» قال محمود.

- «لا تقل انى موافق ليفعلوا ما شاؤوا لكنهم لن يأخذوا موافقتى» اخرج محمود الورقة من جيبه وادار القرص على الارقام. سمع كلمة «نعم» من الطرف الاخر «أعجزوا العملية» قال وهم بأن يضع الساعة.

«أنتظر لحظة» قال له صاحب الـ «نعم»- القدم اليمنى بحاجة لعملية تصحيحية» سكت محمود لحظة ثم سأل : «والقلب؟»

- «بحالة جيدة»

- «اعملوا اللازم واعفوا الوالد من اسئلتكم، مادام ذلك يحفظ حياة الوليد...»

علق السماعة وعاد الى «الهادى» لم يكن «الهادى» فى السقيفة كان يمشى بعيدا على الثلج وكانت الكلمات تتدفق من فمه ملتبته كالطقات تمزق الجمر البارد فتتماسك حروفها وتتجمد ثم تسقط على الارض وتتكسر كألواح الزجاج. اخذ محمود يجمع الاحرف المهشمة ويغيد ترتيبها فى كلمات وجمل مقروءة لا يفهمها غيره..

كان محمود يئس نفسه بنزعة في غاية المدينة. فوجد نفسه وحيداً في شارع ميت لمدينة غريبة يكسوها الثلج. «
 لم يعد يشعر بأنفه وأصابه من شدة البرد وهو يقتفى أثر «الهادي» قبل أن تندمل بصمات
 حذائه على الثلج وتضيع كلماته تحت النديف المتواصل..
 أجل كان البرد قارصاً يهرى العظام. وعلى مسافة محيط وقارة دافئة من موقعه، اجتمع طاقم
 أطباء في غرفة عمليات حول سرير مولود غض..»



شعر
هذا الصباح.. تعود رائحة المطر

نزيه خير

دالية الكرمل

وانتشى من عطرك الجبلى
من طعم الشمال على يدك
ومن رذاذات المطر..
تأتى بذيل قميصك المبلول تسألنى
عن الريح التى مرت على حقل الندى
وتعثرت فى باب منزلنا القديم
وارجعتك الى الصغر
يا أيها الولد المشاكس
لا تكن ولدا ينام على حجر
لإحارة الاحباب ترجعنا
ولا أهل الزمان
ولاسنيات الوتر.
هذا زمان الموت بالاثنين
فارفع ساعديك الى القمر
فأنا تركتك بين موج الورد والدفلى
وتأشدت (الخيول الخمس) ان تحميك
من خطر يميل الى خطر
عامين نازعنى عليك الورد
فاختار الشفاعة.. وانتصر
هذا الصباح تعود رائحة المطر

هذا الصباح تعود رائحة المطر
ويعود وجهك من مسافات الندى
ويعود وجهك من سفر
عامين نازعنى عليك الورد
فاختار الشفاعة.. وانتظر
حتى مضى جمل المخامل باكياً
ومضيت انت الى سفر
هذا الصباح تعود رائحة المطر
يوم افتقدتك جاءنى العراف
لم يسأل لماذا تركض الانهار صوب البحر
لم يسأل لماذا أعلن الشعراء غيبتهم
وحجبت الجفون عن السهر..
هذا الصباح تعود رائحة المطر
ويعود أيلول المعيا بالخنين وبالصور
هل أسكرته جمجمة الغرباء
هل صبت على يده المنية مرتين..
فأسلمته الى الضجر؟
ان كنت يوسفها.. وحة عينها
قالت.. أريدك فارسا
أحب وجه أبيك فيك

شعر
أشواق
حنان عواد
القدس

أعود اليك
في رايات ثورتنا... ٠

سأبنى قاريا في الشمس...
سأبحر نحو هذا العرس
سأنهى قصة في الأمس
أحلى ما يكون الأمس..
وأحلم يوم عودتنا..

أنا جرح السماء اليك..
أنا نزع المحيط..
ودمعة الصحراء
أنا عمق الدماء
أودع الأسرار..
لأبكي سوى عينيك

لأن الجرح في الكفين
لأن الخوف في العينين..
ملء العين.
أعود الى دمي المهدور..
عند جدار هذا الكون..
عند حدود عتمتنا..
لأكتب باسمك التاريخ،
عند حدود دولتنا..
وأرفض ان يظل الخوف
يمنعنا..
ويرسم نقش خطوتنا

أنا بنت السلاح
أقاتل الاعصار من أجلك..
أنا بنت الجراح الخضر،
جئت الكون في ظلك
أعود إليك،
من أعماق فرحتنا....



وترفع في ذرى وطني..
أحبك أيها الرجل.. الفلسطيني
تحمل «راية تعلقو على الرايات»
أحبك أيها الأمل الفلسطيني
نصرا يبعث الغايات..
أحبك أيها الزمن الفلسطيني
عمرأ رائع اللحظات..

أحبك آية
من أعظم الآيات...

يعذبني دمي المغدور ..
يطاردني عذاب السجن..
تطحنتني عظام القبر،
أنزف من شرايبي..
فلسطيني فلسطيني
وليس سواك ملء العين
ملء الكون يعني..
أحبك أيها الجسد القدائي
الذي يمضي بلا كفن
أحبك راية تعلقو

شعر

واستوت آياته...

المتوكل طه

معتقل انصار ٣

ترتوى منه الزجاجات التي انفجرت

وضوعت الوجود

وازاح عن اصحابه النورى

مزمар القعود

فغدت حروف عيونه

عشبا لأحداق القصائد

والمصاييح الصغيرة...

فاستوت آياته:

اشهد، زمان الإنتفاضة وأنتفض

هذا زمان للطفولة والحجارة.

للمقاليع، القنائى، والمتاريس

الجليلة والبنود

كبوت رسائله

وودع أمه ليلا

وعاد الى القيود

ووراءه حلم

ورنات الليالى والدوالى

وبدا كأغنية الحصار

يقبل الذكرى التى سكنته

بعد مذامع

لزنقة الوعود

ومضى

كموال يضمخ ليلنا

بنتجومه

وأراد أن يعطى السلاسل حزنه

لكنها ردت به بالحزن المعتق،

والخلود

ومضى يفتش

فى غيوم السجن عن مطر جديد

لم تكفه كل السنين العشر

والاطيار ترسم شكلها

خلف النوافذ،

لم يسرُح أغنيات السجن للسجان

لم يهدأ على شفة الرعود

فى صدره قامت ضلوع الجوع

تشخذ رمحها

لتضى شباك الزبارة..

انه جوع المساجين الذى

جعلوه صباحا

للولادة والصمود

لم تثنه كل السنين العشر:

لا ترحم ولا تطعم

ولا تعطى ولا تبقى

وصادر كل ماتلقى

وفتش أعين الاسرى

ورش الغاز فى الغرفة

ولا تترك لهم شرفة

واشتم عرض واليههم

وحطم رأس حاديهم.

وفوق وصية التلمود

ألف وصية للموت تلفظها

زنازين مغلقة

وأقبية مدامة

وأعقاب البنادق

والجنود

وعلى رمال الحجر

فى أنصار

غنينا طويلا

للطيور السابحات

نجرحنا، للعوسج المنثور خلف

(الشيك)

للأنداء للصحراء للعشاق

باليلي ويسعدى

وياقيس الملووح

ياغزالا راكضا فى الريح

لاتسكن فؤادا قد تعوده الشرور

لم تبهكه الحسناء

من وجع لذيد

فى مزاج الليل داعبها،

لتسأل عن طفولتها التى

ستضيع فى بلقيس

إن جاءت ولم يرجع.

فان جاءت

فقولى:

يا ظلام السجن خيم فوق طفلتنا

وياحق الحكايا

لا تخرج عاشقين

ووردة فوق المهود

يا آتئ الاولى على ألواح قلبى

يا بهى العشق،

عد للأبيض المغضى

الى ألق العهود

واكتب رسالتك الجديدة

للصغار،

بالملك الاطفال يا بلقيس

يا نغم الهزار

سينجى فجر الانتصار

وستشهدون نهاركم

والليل، يوما لن يعود

فلتشهدوا

هذا زمان الانتفاضة

انه زمن الصعود

شعر
قصائد
يوسف المدمود

جنين

أسئلة

لماذا تغني النساء هناك
والرصاص يلعلع في العرس
والعرس يضحك
...

لماذا تغني النساء هنا
والرصاص يلعلع في العرس،
والعرس بالدم يفرق
لماذا...؟
لماذا...؟

سأعرف ما تكتب الريح فوق الصحارى
وماذا يوشوش،
هذا الصنوبر
لماذا يموت الربيع ويحيا /
لماذا تغطي الغمامات وجه القمر
-
-

والخسائين تمضي بعيدا
ويعضى هديل اليمام
والصباح لماذا يعيئه الجند
والخزن في قلبه مثل خنجر

صورة (١)

صادته أنياب الرصاصه قابتسم
ماقال آ...
لما تفجر في دمه
شوك الالم
.....
حضن التراب...

سأعرف ماذا يقول الندى
للقرنفل
وماذا تقول الفراشات للياسمين
والخيلول لماذا على قمة الليل
تسهل

وقبل الارض الحبيبة،

ثم غنى

للبيادر

والسهول

وللروابي والقمم.

صورة (٢)

ولأثنى

أسقيت قبرة دموعي

طاردوني بالظافر والحديد

- ولأثنى

أهديت طفلا بسمتي

وزرعت فوق جبينه،

عرس الحنين وقبلتي

ياصوته

مثل الصلاة معمدا

بالعشق

مرصوفا بأشكال التغم

ياصوته

ياصوته

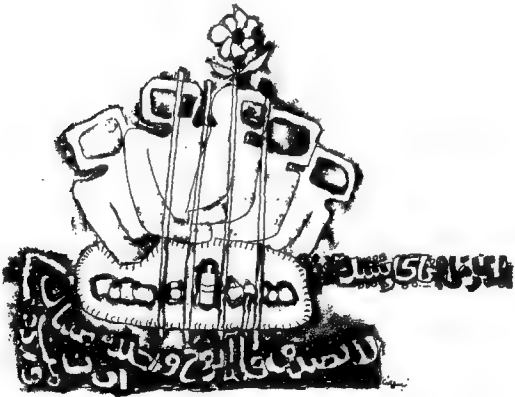
ياصوته جمع الملائك كلهم

ولصوته،

اشتعل القمر.

أخذوا دمي

ورموه في الثلج البعيدا



شعر
المقنع
سميح قوج
مخيم الدهيشة

مطاط ذاك اليوم خير يا خديجة
ورصاص هذا اليوم مجد يا أمينة
أرأيت (حلحول) النصيرة
وهي تخرج من جنازير الجبل
تعب الغزاة على الصخور الشامخة
والعشب والنوار أيقظه الغزل.
هذي بلادي
هل سألت الريح عنها؟
(بيتين) عطرها المقنع بالدماء
(والرام) جللها المقنع بالوفاء
ولغزة البركان
أطعم من شهامته حشاشتها وغاب
قام المقنع
في صباح الناس
كل الناس
أيقظنا..
وجمعنا
ووجدنا..

أرأيت ما فعل المقنع في الشوارع
ريح تزمجر في دمي
لهب تفجر في الأصابع
كفاه ملء فضاءنا
كفاه قمح أو سهيل
هاقد غضبنا الآن يا جيل الخليل
إننا ضربنا الصخر فابتل الرمي
غضب يذافعه الغضب
يا (بيت أمر)
ما كان صحتك غيبة
هاقد ملأت سلالنا
وحجورنا
عنا وتفاحا
في غير موسم العنب
لاح المقنع عند أوجاع المدينة
لهباً تفجر من لهب
هذي بلادي

وأشعل من زجاجته الحساب
هو ذا المقتنع فى الطريق
وفى البريق...
وفى الغيوم... وفى الطيوب... وفى
الجدار

ضرب الحصار على المقتنع
فى (خان يونس)
(والنصيرات) العظيمة
والموت أمضى بومه
متماوجا...
متضاربا...

بين المخيم والحصار
قامت قياتهم
أختاه هيا زلزلى
الآن جئنا

من كهوف الموت جئنا
من حقول الميرمية
من مسالحها السجون
الآن جئنا من مناديل العرائس
من زنازين المخيم
من جفاف الريق عمرا
من مقاليع العره
الآن جئنا... لاختيار.

من أين جاء؟
قالت مجنزرة..

دمه غناء

بالأمس أطلقنا الرصاص على الجماجم
بالأمس أجهضت النساء
بالأمس كهلنا المعاصم من يديه

بالأمس حططنا العظام
من أين هذا الرعب جاء؟
من أين هذا الشعب جاء؟
موجا من البشر الملمم بالعناد
موجا من البشر المقتنع بالشقاء
من أين جاء؟
من أين جاء؟

قامت قياتهم
واليوم أسقطنا صلاته العذاب
اليوم أطلقنا شهيدا قاهرا
منذ الصباح

ما زال يقبض بالبلاد
والريح تصفر للكفاح
والساعة الآن تمام العاشرة
لم تبلغ الأمواج ذروتها
والساعة الآن تمام النصر فى كل الديار
هل جاءت الاخبار من أقصى الزغاريد
هل فاضت الانهار الملحية؟
هل مزقوا منع التجول جيدا؟
هل أبطلوا الغاز المسيل للدموع؟
هل أعلنت كل المساجد والكنائس
رقضا؟

هذى بلادى

جاءنا الآن البيان

هذى بلادى

أعلنت منذ الدقيقة

انا سنفتح صدرنا

فأدح بزندك يازمان

انا سنحلم كيف شئنا

انا سنقبض بحجة الصبح البعيدة بالشبياك

من يدفن الأحياء فى عز الظهيرة؟
من يدفن الأحياء فى وضح النهار؟
فاسند يدى

ياصاحبى
ياصاحب الحزن القديم
يا من توره

أو تعتمد فى تفاصيل الدمار
أرأيت يوما
أعرفت يوما
زكرأت يوما
فى أساطير الجريمة

فى تثار الأرض يشبههم تثار؟

يا جذوة الاحرار شبي الآن فى كل المواقع
يا جذوة الاحرار صبى المجد من كل

الأصابع

هذى طريقى

إنى رأيتك يارقيقى
أعمرت كفك بالحجار
متع عيونك بالجمال

زهر على كل البيوت
نهر على عطش السؤال
قمع يسافر فى العيون
واللوز بنطق والمحار
مقلبة

شقت غبار العصر
واقتلعت غبار
وتر المواجه قد تجلى
فاضرب على وجع الوتر

انا سنصنع للعصافير الحدائق
انا سترقدما الغيالى بالغيالى
انا سنغضب للجياع

أنا سنزرعها الحقيقة فى مدار..
نحن الحناظلة الصغار
نحن الحناظلة الكبار..

هذى بلادى

هذا نهار المجد يقلبه نهار
والخيل فى القدس القديمة
أرمقتها بهجة الاطفال

وزهوت يا (جبل المكبر) ظافراً
(والطور) يقصف بالحجار....

يا قبضة الشعب المزمجر زمجرى
هذى طريق الشعب قلتعش الطريق
هذا قرار الشعب فليعش القرار.

عشرون عاما قد توارت

حين مزقها المقنع بالزجاج
عشرون عاما دون ماء
دون حبر

دون موت آدمى

قد تجلث فى قناع

عشرون عاما من لجام
حول أدمغة المدارس

عشرون عاما من صداد

من حطام.. من خراب.. من ظلام

عشرون عاما من لهات

من حرّات فى المصانع والمزارع

قد تجلث فى قناع

عشرون عاما من سعار

واخفض جناحك للموطن
واضرب عدوك لاتذر

كنت أبلغ من متاريس العساكر.
كنت أفصح من جهابذة الخطابة
كنت أوضح من تفاصيل الخبر
يوم التحمنا
عند دوار المدينة
واقترحنا
عند أبواب المخيم
وانطلقنا
حول قافية المطر
ماكان يخذعنى البصر
هذى بلادى

خرج المقنع من (بلاطة)
خرج المقنع من (رفع)
من ارض هذى الارض
من قهر هذا القهر... يا (دبر البلح)
من (باب خان الزيت)
ومن الدفاتر وانتشر
وغياهب القهر استجارت
اتختتمونى بالشر
فاسند يدي
ياصاحبي
الآن قد هل القمر.

انى رأيتك زاحفا
فوق المحاور والقمم
إنى رأيتك جامعا
كيف الغضب
كيف الحمم...
إنى رأيتك جامعا
بين التجذر
والتهرر...
ماكان يخذعنى البصر

إنى رأيتك لاهباً
كنت الأصلة فى الصدى
كنت التائق فى المدى
كنت التأصل فى الفكر
كنت التشجر فى العلى
كنت الثمر
أنى رأيتك
قد كنت تكتب بالحجر
مالم بدون فى الصحائف..
والمعارف...
مالم يقفر من عبر

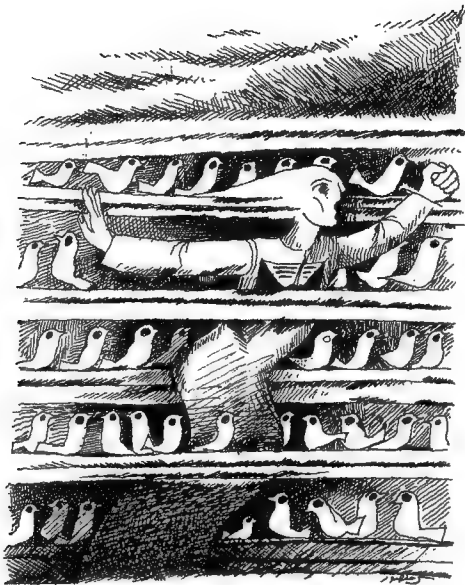
شعر

رسالة من جندي في المعركة إلى والده

شكيب جهشان

الناصره

أبتى العزيز	يحبون النهار!!
وفى بيت لحم أنا	ومحمد.. هذا الفتى العربى
أكسرتارة	مثل أخى الصغير
أيدى الصغار	يحب فى وله
وتارة	عصير البرتقال
أغتيال أفراح الكبار	يحب مثل أخى الصغير
وتارة ألهور	شقائى النعمان
بإيقاع الأزيز!!	والحلوى
أبتى العزيز	وسقسقة الطيور
لكنهم لا يرهبون الموت يا أبتى	ومحمد.. هذا الفتى العربى
ومثل فوارس الميدان	فى عمر الزهور!!
ينطلقون فى شوق النصال	وأنا هنا فى بيت لحم
إلى المحال	أشلى أطراف الصغار
قدر الرجال	وأنا هنا فى بيت لحم البسوط
ليسوا وحوشا يا أبى	والتابوت
هم يا أبى بشر	يا أبتى
يحبون الحياة والانتصار	وزوجة الدمار!!
هم مثل كل الناس يا أبتى	ومحمد.. هذا الفتى العربى
	صار خطيئتي



وفجيعتى
ورفاقه الأطفال
تواقون فى نهم
ليوم الانتصار
هم يا أبى بشر
يحبون الحياة
هم يا أبى بشر
يحبون النهار!!!
هم يا أبى بشر يحبون النهار

وفجيعتى!!!
وجنودنا الرحماء يا ابتاه
يفتتحون كل دقيقة جرحا
ويقتالون فى نزق
أغاريد الهزار
وجنودنا العظماء
يفتقدون من جنبى وضعف عزيمتى
ومحمد
هذا الفتى العربى صار خطيئتى

شعر
قصيدة حب
محمد حمزة غنايم
بقاعة التريبة.

فجأة/ تنحرف الفكرة عن مسارها/
تُسند جيلًا/ تُهلكُ قامةً للزهر/
تستبقي عذوق النخل عند فجورها
وتكتب القصيدة .

تَحْتَنِي على استدراج صُبحها الى القلب
لكي تحرقَ وهج الثلج أو يرد الرماد.
فجأة،

تنحرف الفكرة عن مسارها/
يسرقها النومُ الى سلطانه.
مرحبًا بالعاصفة
مائلة كالثلج في أنامل الأطفال.
فجأة، يخطر هذا الرمزُ
بالبال/

فتدمع العيون/
ينطوى قلبٌ على الحب
وتكبر الدنيا على عاشقةٍ
حيرها السؤالُ
فجأة، حيرني السؤالُ.

شعر
قصيدتان
سالم جبران

والذى يشنقنى غريب

رائحة الحبيب

الشجر الوارف فى الحمة لا يعرفنى
وظننى غريب

رأيت مستورداً وظننى غريب

اصبحت الحاضرة فى بلادنا

مرعبة لانها مقبرة الاثام والذنوب

ما تحت هذا العشب؟ ماذا؟

خابية الزيت التى مافرغت أم مخزن

الحبوب؟

يا هيد...

يا منصور أو قاسم أو أحمد أو حبيب

يا ألف إسم غائم

فى قلب وجدانى ولا أذكره

قوموا أجيئوا

إننى أنده مذعوراً، ولا اسمع من يجيب

أشنى فى ليل من الغربة،

الحبل غريب

يا حجرًا من منزل كان

تأمل سمرى.

واسمع كلامى،

إنسى ابحث فى الاطلال عن رائحة

الحبيب

يا جامع الحمة،

قرئى الى صدرك، دعنى أنتحب طويلا

يا جامع الحمة

انت الامس

والشمس التى ترفض ان تغيب...

بصوتى الطبيعى...

أنا عائد لأعائق كل النساء

اللواتى عشقت خلال ثلاثين عام

انا عائد للاغاني التى كنت أسمع طول

التهار

وأشربها فى المساء نبيلًا

يقصّر عمر الليالى الطويلة
انا عائد لافتش

عن فرح ضائع فى الطفولة
وعن وجعى باحائه،

آه يا شارع الخس

خذنى لامشى وحدى طويلاً طويلاً
وراء الجديله

أمن طول مشوارنا يولد الشوق؟

تولد رغبتنا ان نللم ساعات افراحنا
المستحيله

احبكم يارفاق الطريق، أحب الطريق
وجذوة قلبى ستبقى الى آخر العمر
تنسج من دمها فجر حلمى العتيق
ولكننى ضقت ذرعاً بهذا الضجيج
الكثيف

بقرع الطبول ورقص السيوف
دعونى أغنى

كما أشتهى ومتى اشتهى، تحت زيتونة
بصوتى الطبيعى كالبدو، أو كانفجار

الغمام

انا لا أريد مكاناً بهذا الزحام...

شعر

رحلة العودة

عطا الله جبر

الناصرية

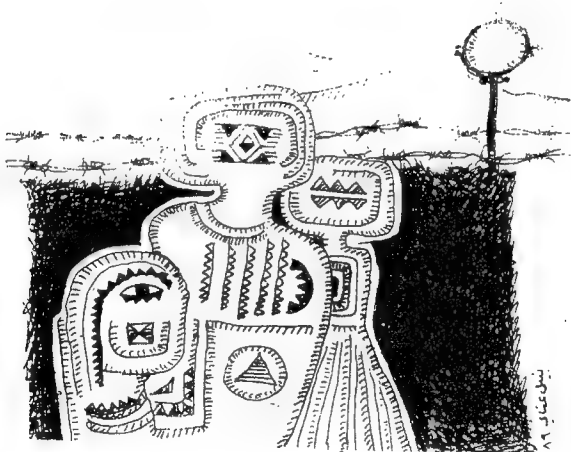
ما أبعدها عنك
ما أقربها منك
عصفورة أحلامك بين الأفقين.. تلوح..
على الحدين
تصير بقاء.. يمتد على شطآنِ الوطنِ
تعابير قصيدة
والرحلة...؟
ما أبعدها
مرفؤها أنت؟
من أنت؟
تواريخ جديده؟
نور يبهز في رأس جريده؟
يا شاعر هذى الأرض
إحفن تربتها وأنشرها في الشارع.. في
المقهى..
في كل مكان..
كى تتنسم أنفاس العائد
تنساب كأحلى الألمان
وأبدأ رحلتك الأزلية من جذع الزيتون
الصامد
يا أروع عنوان!
يا لوعة نفسك يا أنت!
الزهرة تتحدى الموت
توئع في كل ربيع...
قُبلة حب مرسوم فوق الجبهة بشمع في
شمس الحريه
تعلن عن ميلاد قضيه
فادفن نفسك في هذى الأرض!
عمق رحلتك الجوفيه
ما بين مسارب لاتنبت أحقاداً
وتجذر فيها.. وأرفع قامتك العلويه
كى توقظ معنى الرقص
ما أبعدها عنك!

والريش طويلا وعريق
والجذر متينا وعميق
يا شاعر هذى الارض!
ادخلها.. وأسكن فيها
وازرع بين الذرة والذرة قبلة أمل..
بين الحصلة والحصلة... حلما
لا تحزن... إن غاب القمر طويلا..
فى ليل أليل.. مزروع ألما.. مروحى
بالحقد..

لاتيأس وتولد... وتجدد..

فالشمس برمشة عين تطلع..
من «قوة» هذى الأرض.

عصفورتك أرتجلت عبر الافاق بعيدا...
الافا وملايين سنين
حطت فى أرض تذيبها السكين
تتفجر من خاصرة تكسرها الريح دماء
ومن الاعماق يند أنين
يا شاعرها... أتبعتها.. احضنها...
وتكون فيها
كى لاتنزف أكثر....
فالترب قمخض عنه رواء
المسها ومحسس..
والقلب يظل قويا ورقيق



شعر

قصيدة بأحرف حجرية

حسين مهنا

الجليل

..ويقيت وحدك للرياح تصدها
بالقلب والعينين،
والصدر الطرى،
وقبضتين على قمر.
... ويقيت وحدك ترتدى فرج النهار،
وترتدى مرج الفراشات الملونة
الطفولة.. والبطولة،
ترتدى التاريخ قفازا،
وقيعة..
وتأتينا مسيحا منتظرا.
هطل المطر،
هطل الرصاص مع المطر.
رفعت مناكبها الجبال وعانتك،
تقمصتك..
خلعت صحتك وانتعلت حذاءك الحجري
ثم مشيت..
خلفك موكب الفقراء والحكماء،
تتبعك الحناجر والبشائر

لمدينة عزلاء أهدى
ذوب أغنيتي،
وطنين قافيتي،
وتمازج الكلمات بالحن الغضوب على
وتر..
ولطفلها الحجري أهدى
وردة حمراء..
قلبي الباليوى... وضحكى،
وفراشتين.. وقبيلتين على حجر.
وهطل الرصاص مع المطر
هربت عصافير الشتاء،
تناثرت بقع الدماء..
بقيت وحدك تجرس البسطاء،
والشهداء... وحدك،
تحضن الدرب المبلل بالحداء
وبالدماء.. وبالرصاص وبالمطر...

والمكان يجز ناصية الزمان.
ودخلت بين أصابع السلطان... روماتزم،
أضغاثاً،
نزعت النوم من جفنيه
ثارت شهوة الحيوان فى جنبيه وانعقل
اللسان.
(شغب) يقول منسق الاتباء فى التلفاز
يفرغ جوهر الكلمات،
والكلمات ينقصها التأدب والبيان.
هى ثورة..
لاتخلطوا الأوراق فى وضع النهار،
ضعوا النقاط على الحروف فلن تغير
شكلها الألوان.
هى ثورة..
يا أيها الخلفاء والوزراء- يا واجع
العروبة!!

لاتدفنوها بالكلام المر
والصمت المؤيد والرهان،
هى ثورة..
من أين هذا الصمت فى كل المدائن،
والدساكر.. والعواصم
أواه يا طفل المخيم والمعازل والملاحم!!
من أين هذا الصمت،
موت تافه
جين وراثى!!

معاذ النخلة العجفاء فى شط العرب.
فاحمل صليبك،
شد هذا الشعب من قلب اللهب.
واترك مقارعة الجنون فقد قضى..
تبت يدا الباغى أبى لهب وتب.
يا أيها الطفل الفلسطيني قاتل

ضم الجراح على الجراح،
فليس غيرك يشتري علما بأحزان
اليتامى،
والأرامل..
والثواكل.
هؤلا المدلل أمنهم..
يرغى ويزيد،
ثم يبرق ثم يردد،
... ثم يحطمكم جحافل..
الريح تحول،
والرصاص يخط أسماء الملائكة الصغار
بأحرف حجرية..
فوق الموائيق،
الدساتير المنمقة الحشايا..
والوصايا..
الريح تحول-
ريح كانون البشائر بالولادة والخلاص!!
الريح تحول..
والرصاص وصيبة يتراكمون،
وينشدون..
ويهتفون:
- أفرغ رصاصك يا ثقليل الخف
هذا الصدر كالأسفنج يمتص الرصاص!
وتصبح أم لم تنزل فى حزنها الثورى:
- يا ولدى تقدم..
هذى الحياة بخيلة
والموت أكرم
مت كالرجال فلست أفضل من أخيك،
ومن أخيك،
ومن أخيك،
ومن أبيك!!!

الارض مادت ثم نادى أهلها
فأهزج اليها راضيا
كى ترتضيك.

من أين يبدأ نصرنا...؟؟
الخطوة الاولى دم يتقدم،
ويدمد...

والخطوة الاخرى جيوش تهزم
فافتح جراحك كلها
يا شعبي المصلوب،
- من طفل على ثدى،

- لأم مرضع،

- للمليحة هيفاء تحلم بالفراش المخملى
وبالحلى وبالسائتر،

- لكهولة شبيا أثقلها التمنى
وانتظار العيد يأتى بالبشائر.

افتح جراحك كلها

وابسط جناحك ، ما تشاء ، على

الروابي

والجبال الشامخات،

على السهول.

واكتب على العلم المرفرف فوق غزة
والخليل:

حجر يواجه قنيله!

عنق تقاوم مقصلة!

طفل يعانق كل صبح جلجله

بأيتها الطفل الفلسطينى،

يا داود هذا العصر، صوب حرك.

جوليات آت...

يركب الظلمة مخفورا بتنين مؤمرك.

وارقع عصاك الى السماء،

وشق هذا البحر!

هم شقوة... واخترقوه...

فرعون انتحر

واقترح صنايعير الدماء،

قرنفل الشرفات أضجره انتظار العيد

والجورى يقتله الضجر

لك ماتشاه...

فشذ هذا الكون من قرنيه،

أطلع فجر الوردى،

من دمك الزكى،

شعر

على غير عادتها

عبد الناصر صالح

طولكرم

وكانت على راحة الكف
تبني الحساسين أعشاشها
وتبيض السنونو
سأنهض،
عانقني صدف البحر والموج
والقادمون الذين استعادوا قيامتهم
ذرة الرمل قبرة
والبيادر تعتمر الشمس أوراقها
والجبال فراديس تسكن قلبي
وأسكنها..
ليس لي أن أجادل ما ينقذ الكلمات
من الانهيار
يدأبني على صخرة قلعتي
وأسأهر في الليل
نجماً يد إلى ذراعيه
يتلو على مسمعي سورة البدء
يلتف حولي
فنبكي معاً،

على غير عادتها تحتوين الفراشات
تَلْقِي علي جِمة الروح أفياءها -
وتنقش في حجر الرتين مواسمها
تأجج شوقاً
فتأخذني لوعة الصبح
تنضج في خُصرة القلب تفاحة
خضب الوجد أطرافها
واستحالت عبيراً تنائر في الفلوات
وأسيغ حناء فوق أجنحة الغيم
قلت: الفراشات تبعث دفاً المودة
ترسل في قطرات الندى لونها القرمزي
وتنسج خيطاً من الضوء حولي
فأخلع جلد الكأبة عني
وأنهض
كان دمي في الزمان البعيد سماءً
التراب
وكان النهار ملاذاً لحيلي

ثم نضحكُ
حتى تجي الفراشات مثقلةً بالمواعيدِ
تنبئنا باليشائر تأتي /
سأنهضُ من قبضة الحزن
من رقة النار
من وجع الذات
هل يستوى العشق والموت؟
هل تأكل النار ما يثقل النار؟
هل تلد الأرض طفل النبوة
ذاكرة خصة للمال
وأعمدة للمنازل
ترسو،
وأروقة للعذات
أخيلة للفضاء الموركش تمتد حولك؟
هذا جنوحى إليك
انفجار القصيدة فى ورق الذكريات
سيكتمل الآن ما بشرته فتوحاتهم
واحتفالاتهم بالهزائم
هذا دمي بلسم العصر
ملحمة النصر
قلتُ؛ توحدتُ فى شجر الانتظار الكثيف
وعلمتُ روى على كتفك قلاده.
وعانقت وجهك
إن رحيلى كفر

وإن رجوعى عباده .
سأنهض،
كيف أعدت الى هدوئى
وهذى الفراشات مزدانة بالأغاريد
تلقى على قشرة القلب لؤلؤها...
وترسم فى دفتر الرمل
شكلًا لذاكرة الماء...
هل يبعد الرمل ظل الفراشات عنى
هل الشمس تنقش فى لوحة الأرض
صحرتها،
أم تصير المدائن سجنًا
لينتفض الحزن فى لحبها .

على غير عاداتها قبلتنى الفراشاتُ
ألقت على
سلام الحداثتى
ثم أسرت الى
ببشرى الجدول
فلتنزل الريح سجيلها
ولتكن ذرة الرمل عاصفة
وليكن وجعى لغة الكون
وليكن الماء قنطرة الروح
وليكن الدم طلقتنا العادلة.

نقد

الأدب الفلسطيني المحلي

نبية القاسم

استطاعت حركتنا الثقافية المحلية. رغم الظروف الخاصة التي ميزتها منذ عام ١٩٤٨، أن تكبر وتتلاحم بالجذور وتتابع المسيرة الشاقة لتؤكد في مراحل تقدمها قدرتها على التلاحم مع الحركة الثقافية العربية ومن ثم العامة.. وإذا كان الشعر هو الذي برز في سنوات الخمسين وبداية الستينات.. فذلك لقدرته على الاستجابة السريعة للأحداث.. وما ميز شعرنا في بداية سنوات الخمسين أن الشعراء التزموا أو زان الخليل بن أحمد وتقيّدوا بالثقافة.. أضف الى ذلك أن اللغة الخطابية كانت هي الطاغية على كل شعر هذه الفترة.. كما أن الشعراء اقتصروا على معالجة القضايا المحلية ولم يلتفت الا القليل منهم الى القضايا غير المحلية.. لكن هذه المحلية سرعان ماتقلصت أمام المد الثوري الذي اجتاحت آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية والعالم العربي.. وحرب عام ١٩٥٦ ثم الوحدة بين مصر وسوريا وثورة العراق عام ١٩٥٨ وهبة لبنان في السنة نفسها وثورة الجزائر، المغرب العربي.. كل هذه التغيرات حركت شاعرنا وأنطقته بالشعر الثوري الحماسي.. كما وكان للمهرجانات الشعرية التي عقدت في مختلف القرى الأثر الكبير على صقل مواهب شعرائنا، كما ساعدت هذه المهرجانات على اكتشاف المواهب الجديدة في عالم الشعر وصلقلها بالممارسة الحية من خلال التفاعل المباشر بين الشاعر والجمهور.

ففي سنوات الخمسين برز عدة شعراء على الساحة المحلية: توفيق زياد، حنا ابراهيم، عصام العباسي، عيسى لوياني وحنا أبو حنا.

وفى سنوات الخمسين الأخيرة والستين الاولى عرفنا الشعراء: راشد حسين محمود دسوقي شكيب جهشان، طه محمد علي، جمال قعوار، جورج نجيب خليل، حبيب شويري.

وفى سنوات الستين حظينا بالشعراء الذين قدر لهم أن يحملوا مشعل حركتنا الأدبية المحلية

الى العالم الواسع وهم: سميح القاسم، محمود درويش، سالم جبران هؤلاء الثلاثة الذين قدر لهم مع توفيق زباد وراشد حسين أن يحملوا لواء الشعر المحلي وينشروه نقياً أصيلاً إذا في كل ربوع الوطن العربي. ومع مرور الأيام كان نضج شعرائنا يزداد. ونظرتهم الانسانية تتسع.. وتجاربهم تتعمق وتزداد أصالة وروعة... وكما تطوروا في الموضوع الذي يعالجونه كذلك فانهم تطوروا في بناء قصائدهم.

وعرفنا في سنوات الستين الأخيرة والسبعين الشعراء: سهام داود، سميح صياغ، نايف سليم، حسين مهنا، فتحي قاسم. فوزي عبد الله، فاروق مواسى، ادمون شحادة. نزيه خير، نعيم عرايدى شفيق حبيب، أحمد حسين هایل، عساقلة.

وقد تناول الشاعر محمود درويش قضية شعرنا المحلي - الجديد ١٩٦١/٨ - وأبرز أهم خصائص هذا الشعر والمؤثرات التي تعمل فيه... ورأى أن الواقعية بمعناها الهادف من أبرز خصائص هذا الشعر وأن هذا الشعر هو رسم طريق نحو غد أفضل، والدعوة الى المساواة والسلام والمحبة والاعتراف بحق الانسان والحرية.. وإن طابع هذا الشعر هو الثورية، لكنه يعانى من التقيرية والخطابية وضعف الرموز وتفكك خطوط الصورة وعدم ارتباطها أحياناً كثيرة بسلك واحد.

وتناول الدكتور أميل توما الشعر العربي الثوري في اسرائيل وحدد مييزات هذا الشعر بقوله- الجنيدي ١٩٦٥/١ - «في شعرهم ترانيم يفوح منها عبير القرية العربية التي تحولت الى أطلال دارسة وفيها أغاني حزينة ترى تعلق الفلاح الشديد بترية آبائه وأجداده.. وفيها صلوات ثائرة توحى بعناد النازح وأصراره على العودة الى وطنه الجيب«وتابع» من مييزات الشعر العربي في هذه البلاد ملامحة التصويرية.. فالشاعر لجأ الى التصوير الحى فلم يرفص بشعره عبارات طنانة لا تترك انطباعاً حين يتلاشى ونينها.. كذلك أبيات هذا الشعر تتعاقب لتحمل أفكاراً مفككة تنسجم موسيقياً بدون أن تهز المرء بقوتها المحركة.

أما في مجال القصة القصيرة فعرفنا في حركتنا الأدبية المحلية العديد اذكر منهم حنا ابراهيم، توفيق قياض، محمد على طه، محمد نفاع، زكى درويش، مصطفى مرار، سليم خورى، عفيف سالم، أحمد حسين، عصام خورى وغيرهم.

وكادت القصة القصيرة أن تواكب الشعر لوسطيتها بين القصيدة والرواية وامكانية تناولها السريع لمظاهر المجتمع وقضاياها نسبياً.

وإذا كانت القصص الاولى التي نشرت في سنوات الخمسين قد تناولت في معالجتها مشاكل الانسان العربي (هنا) القومية.. فإن القصص التي ظهرت مابعد سنوات الستين تميزت عن سابقتها بأنها تفوقها نضجاً وعمقاً.. كما أنها أنطلقت من مشاكل الاتيان العربي هنا لتعالج مشاكل الانسان في الوطن العربي الكبير.. ومن ثم الانسان أياً كان.. هذا وكان للالتزام السياسى والفكرى عند بعض القصاصين الأثر الكبير على قصصهم كما لاحظنا في السنوات الأخيرة ظاهرة الرمز الطاغية على بعض القصص..

ويرى محمد دكروب أن للقصة المحلية عندنا بعض السمات الخصوصية ومنها «الارتباط

بالأرض الفلسطينية». والحنين إلى الأهل البعيدين.. وإلى الماضي الذي سبق النكبة ، والتطلع إلى العودة والنغم الرومانتيكي الحزين الذي يرافق كل التجليات البطولية.. ويحدد صبرى حافظ هذه السمات لنصتنا المحلية بقوله (تتسم معظم الأقاصيص التي صدرت في الأرض المحتلة بمجموعة من الخصائص والرؤى المشتركة التي تكسب هذه النماذج مذاقها الخاص وطبيعتها المغايرة.. ومن هذه السمات التي يحددها: الاحساس العميق بالأرض.. والتأكيد على ضرورة الغذاء والدفاع عن الأرض وعن البقاء فوقها والنظرة الجديدة العقلانية لهزيمة العرب في يونيو والروح المتفائلة والعودة وانتظار الغياب..

ويتابع صبرى حافظ في الإشارة إلى ملامح قصتنا المحلية من حيث المنى بقوله: «وأول هذه الملامح وأهمها الطعم الخاص للمبنى في أغلب هذه الأقاصيص، ويرتوي هذا المذاق الفريد من اقتراب هذه الأقصوصة الشديد من روح الحكاية الشعبية رؤية وأسلوبا ، ومن لجونها إلى الكثير من أساليب تحطيم الفواصل بين الملتقى والحدث في نفس الوقت الذي تلجأ فيه إلى الفنتازيا الأسطورية التي تستمد مادتها وتصوراتها من عالم الميثولوجيا الشعبية والدنيوية. والسمة الثانية هي الاعتماد على الحوار الجدلي بين جزئيات الحدث وبين المصادر المتباينة للحقيقة، فنية كانت أو واقعية فيه. والتجاوز النسبي عن أسلوب المقدمات التي تقود بدورها إلى نتائج منطقية، والسمة الثالثة هي التركيز والتكثيف ووجود أكثر من مستوى واحد للمعنى في القصة الواحدة.. وتتبع هذه المستويات المتعددة للمعنى من الاستعمال الحاذق لاسلوب المفارقة كأساس بنائي. والسمة الرابعة الاهتمام بالرمز. لكن الرمز هنا غير الرموز المبتذلة فهو رمز شفاف للغاية، موج، عامر بالدلالات، لا ينبع من معادل فني محدود بالدلالة ولكن من الصورة الكلية لعلاقات المفارقة والتوازي في العمل الفني. والسمة الخامسة هي الغنائية بمعناها الشعري الرحب، تلك الغنائية التي تعتمد على الاستخدام الحساس للغة الشعرية الموحية غالبا. على أسلوب المونتاج في البناء أحيانا وعلى الاشارات المرفهة للطبيعة وعلى الحديث عن شيء من خلال شيء آخر.. والسمة السادسة رغبة الفنان الفلسطيني في الوضوح وفي الوصول إلى الجماهير وفي خلق شفرته الخاصة بينه وبينهم

وتخلفت الرواية المحلية... ولم تظهر الرواية الجيدة حتى سنوات السبعين ويعود ذلك لحاجتها إلى العمق الزمني والبعد التاريخي وتراكم التجربة وعملية الترسب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ولاحتياج كاتب الرواية إلى القدرة الكبيرة والتمرس في محاورة الكلمة وتطويرها وإلى النفس الطويل والقدرة على الربط بين كل جوانب قصته ودفع شخصياتها إلى النمو التدريجي مع المحافظة على الحيط الرقيق الذي يربط بينهم..

ومثل الرواية تخلفت المسرحية.. وقد تعزو ذلك إلى غياب المسرح والخشبة والإطار المادي للمسرحية.. واقتصار النشاط المسرحي على مواهب موسمية تظهر ثم تختفى.. بالإضافة إلى العديد من الأسباب التي ذكرتها عن الرواية..

وكان النقد الأدبي ، ولا يزال هو الحلقة الضعيفة في مسيرة حركتنا الثقافية المحلية.. فالنقاد يحتاج إلى المعرفة الموسوعية.. وإلى الاكتساب الثقافي الموضوعي .. وإلى المنهجية العلمية ..

وهذا لم يكن متاحا لنا خلال سنوات.. ولم يحظ نقدنا المحلي بنقاد متميزين ومتفرغين للنقد كما كان حظ الشعر والقصة القصيرة . وطوال مسيرة أدبنا المحلي لم تصدر الى الأسواق الادراصة نقدية واحدة للقصة المحلية هي «دراسات فى القصة المحلية- عام ١٩٧٩» لكاتب هذه السطور.. ودراسة استعراضية لغاروق موسى باسم «عرض ونقد فى الشعر المحلي- عام ١٩٧٦».. وهذا القصور يدل على تأخر النقد عندنا عن اللحاق بمركبة الشعر والقصة.

لايعنى هذا الكلام أن أدبنا خلا من النقد تماما... ففى الندوة الأدبية التى أقامتها مجلة الجديد عام ١٩٥٥ أشار كل من أميل حبيبى وتوفيق طوىى وجبرا نقولا وأغلب المشتركين الى أهمية وجود النقد وحاول أميل حبيبى وجبرا نقولا وضع اللجنة الاولى لمسيرة نقدنا المحلي.. واستمرت عملية الأدب تتطلع الى النقد الهادف المعطاء حتى كانت سنوات الستين الاولى وبدا فى الافق ان النقد سيحتل مكانته اللائقة فى عملية أدبنا المحلي.. فتعاقبت المقالات العينية والنظرية النقدية.. لكن ماحدث ان توقفت هذه الحركة ولم تكن غير هبة أو طفرة.. ولم تنجح كل المحاولات التى قام بها المهتمون بالأدب لتوليد حركة نقدية.. وحاولت مجلة الجديد، اثارة موضوع النقد من جديد من خلال الندوات المختلفة التى كانت تدعو اليها وتقيمها.. وهكذا عادت العملية النقدية تقتصر على مقالة هنا أو هناك..

وما يميز المقالات النقدية التى كتبت فى سنوات الخمسين انها كانت استعراضية للعمل الأدبى أكثر منها نقدية فالكاتب كان يستعرض مادة الكتاب المتناول.. أو يلخص بعضا منها.. ويركز على البعض فيمدح او يلم.. وعلى الغالب رجح المذح والتشجيع.. وقليل ما كان الكاتب يتعب نفسه فى تناول الجوانب الفنية للعمل الأدبى أو التقيد بمنهج خاص يقيم به الأعمال التى يتناولها. أما مايميز الحركة النقدية فى سنوات الستين فهو النشاط الملحوظ الذى شهدته حركتنا الادبية فى الشعر والقصة والمقالة وكان الطبعمى ان تنشط الحركة النقدية أيضا.. وبرزت فى هذه السنوات أسماء جديدة فى عالم الشعر والقصة وأثبتت الأيام جذراتها مثل سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وسالم جبران وراشد حسين وفوزى عبد البه ونأيف سليم وسميح صباغ فى الشعر، ومحمد على طه ومحمد نفاع وتوفيق فياض وزكى درويش ومصطفى مرار وحنا ابراهيم وسليم خورى فى القصة. فأخذ النقد مساره الصحيح.. وبدأنا نقرأ النقد ونشهد المساجلات النقدية بين كتابنا. ومايز النقد النظرى الذى شارك فيه اميل توما وسالم جبران ومحمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم (فى الجديد والاتحاد) ان كل منهم حاول ترسيخ مفاهيم نقدية محددة لدى القارئ والكاتب.. وطرح قضايا ومفاهيم مدارس نقدية مختلفة... فمثلا أميل توما طرح قضية «الشعر الثورى» وأثار موجة من الملاحظات والتعليقات شغلت العديد من أعداء الجديد.. وسميح القاسم أثار قضية «الرمز فى شعرنا المحلي» أثارت جدلا طويلا وخصصت له الاتحاد أسابيع عديدة.. ومحمود درويش أثار قضية «الذاتية فى شعرنا المحلي» وتأثير الوضع السياسى والاجتماعى على ذاتية الشاعر.. وسالم جبران طرح مفاهيم المدرسة الواقعية الاشتراكية فى النقد.

وكما أسلفت فقد ساهمت المهرجانات الشعرية التى كانت تقام فى مختلف قرانا العربية فى

تنشيط الحركة الأدبية النقدية، حيث خصصت مجلة الجديد زاوية لتناول القصائد التي تلقى في هذه المهرجانات بالنقد والتعليق.

قد يكون من الخطأ تحديد سمات مميزة لحركة النقد المحلية.. لكن مراجعة المحاولات والطروحات والدراسات النقدية التي نشرت في السنوات الثلاثين وخاصة في مجلة الجديد تمكنا من وضع ملامح عامة ميزت العملية النقدية في مرحلتين:

المرحلة الاولى: وتقتد من بداية المحاولات النقدية في سنوات الخمسين حتى السنوات الاولى من الستينات وقد اتسمت بالسطحية في العرض والكلام العام وعدم التركيز على التفصيلات ثم بالاهتمام بالموضوع المطروق وعدم الالتفات الى مضمون العمل الادبي أو الى التكنيك الفني..

المرحلة الثانية: وتقتد من نهاية المرحلة الاولى في سنوات الستين ولا تزال حتى يومنا هذا.. وقد شهدت هذه المرحلة ارتفاعات وانخفاضات في عملية النقد.. فبينما شهدنا حركة نقدية نشطة في منتصف الستينات... عاد الركود ليخيم في السنوات التي تليها.. ثم عاد النشاط في سنوات السبعين ليشدد ويقوى ثم ليضعف ويتوارى.. لكن ما يميز نقد هذه المرحلة انه لم ينقطع.. ولم يعدم الدراسات الجديدة.. وإذا كانت السمات التي ميزت نقد المرحلة الاولى لا تزال تلقى بصماتها على هذه المرحلة.. فإن المسار المميز لنقد هذه المرحلة أن الهدف الذي يسعى اليه النقد يهتم في عملياته النقدية بالاستفادة من معظم مدارس النقد العالمية وتطويع مفاهيمها الى احتياجات ادبنا هنا.. وتتلخص السمات المميزة لنقدنا في هذه المرحلة بما يلي:

أولاً: التحرر من السطحية الى حد كبير والتعمق أكثر في تناول النص الأدبي.

ثانياً: الالتفات الى مضمون العمل الادبي الى الجانب التكنيكي فيه.

ثالثاً: اهتمام الناقد في عملية تقريب النص الادبي من جمهور القراء وخلق وعى أدبي جمالي عند القارئ.

رابعاً: الاهتمام بخلق رؤية اجتماعية صحيحة ورؤية ثورية محررة عند الكاتب ومن ثم عند القارئ.

خامساً: الملاءمة بين عملية النقد واحتياجات شعبنا وقضيتنا هنا، حيث أصبح الناقد موجها جماهيرياً وداعية لرؤية اجتماعية وثورية يريد تجنيد القراء لها... وهذا ما جعل الناقد هنا يتجاهل الكثير مما وضعته مدارس النقد في العالم من نظريات وأسس محددة.. إذ وجد أن احتياجاتنا ليست في تقييم قصيدة هذا الشاعر أو قصة ذلك الكاتب حسب مفاهيم مدرسة نقدية محددة.. وإنما حسب أسس يراها مهمة في التأثير على توعية الشعب واكساب قضيتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والقومية مفاهيم يسعى لتعميمها.. وعليه فقد حاول النقاد هنا كل حسب قدرته تطويع بعض مفاهيم المدارس النقدية وخاصة الواقعية الاشتراكية لاحتياجاتنا هذه.. واعتقد أن في هذا الاتجاه ميزتنا.. لأن الحركات النقدية الاخرى في العالم العربي، والعالم عامة، لم تواجه هذا الوضع الخاص، وهذه الاحتياجات الخاصة. ولم تفرض على الناقد موقفاً خاصاً كهذا.. فالتقد عندنا يعمل في خدمة القضية العامة، وليس عبداً لنظريات النقد المحددة التي يتحجر عندها البعض..

نقد

القصة الفلسطينية في السبعينيات والثمانينيات:

بقايا من تعليمية غابرة

د. محمود غنايم

الضفة الغربية

ان التصاق القصة المحلية بالموضوعات الاجتماعية خلال عشرين سنة وأكثر، من الخمسينات الى بداية السبعينات يؤكد مسارا رئيسيا دأبت القصة عليه، وهو تسجيل الواقع المسطح: المادى والروحي. وقد تبدو هذه القصص كنزاً لا يقنى أمام الباحث الاجتماعى الذى يفتش عن قضايا اجتماعية او عن انعكاس المجتمع فى هذه النتاجات. ولكن الباحث الادبى لا ينتقب عن الموضوعات فقط بل يعنيه كيف تقدم هذه الموضوعات، لان الشكل يصبح هدفا الى جانب المضمون (١). وإذا كانت القصة المحلية فى تلك الفترة- القصة القصيرة والرواية- قد تراوحت بين التسجيلية الاجتماعية والنقد الاجتماعى المباشر دون اهتمام كبير بالشكل فلا شك انها فى أغلبها بقيت تدور فى حلقة التسلية والترفية من ناحية وفى حلقة التعليم والاصلاح من ناحية اخرى. وكلتا الخليقتين بعيدة عن الحداثة او عن الادب بالمفهوم الحديث.

وقد كانت حرب ١٩٦٧ حدا فاصلا بين المرحلة الاولى التى امتدت من الخمسينات حتى بداية السبعينات، والمرحلة الثانية التى تليها حتى أيامنا هذه. وليس خافيا على القارئ ما أحدثته هذه الحرب من انفتاح ثقافى على العالم العربى، وماجر هذا الانفتاح من تغير فى المفاهيم السياسية والاجتماعية لدى عرب ال ١٩٤٨. ومع ذلك بقيت القصة المحلية متأخرة فنيا عن القصة فى العالم العربى حتى أيامنا هذه. وهو ما ستحاول ان تناقشه فى هذه المقالة، فالغرض هو ان القصة

ما زالت تعاني من آثار المرحلة الأولى، أو بكلمات أخرى، ما زالت القصة تحمل من آثار التعليمية والترفيهية. وإذا جازفنا بأجراء تصنيفات للأنواع والمراحل التي مرت بها القصة المحلية فسنأخذ بالتقسيم الذي يذكره د. عبد المحسن طه بدر عن تطور الرواية المصرية بين السنوات ١٨٧٠-١٩٣٨ لما فى هذا التقسيم من تشابه مع تطور القصة المحلية (٢).

يتحدث طه بدر عن ثلاثة أنواع أدبية:

١- التيار التعليمى.

٢- تيار التسلية والترفيهية

٣- التيار الفنى.

ويتميز النوع الأول بالطابع الاصلاحى وسيطرة الجانب التعليمى على الجانب القصصى. وهذا لايعنى أن الطابع الاصلاحى- التعليمى يتعدى فى القصة الفنية ولكن طريقة العرض تختلف فبينما تتميز القصة الفنية بتقديم الخبرة فى اطار قصص تغلب عليه اللامباشرة، فان القصة التعليمية تقدم مضمونها بصورة مكشوفة، فتتحول عندئذ الى ارشادات ونصائح يمتثلها الذوق الادبى الحديث (ص٥٧- ١٢٠).

اما النوع الثانى فيتشابه فى الكثير من مميزاته مع النوع الاول من ناحية ضعف العنصر القصصى. ويحل الجانب الترفيهى الخفيف المسطح مكان الجانب التعليمى، فيتأثر القص بأسلوب الادب الشعبى فى تقديم الاحداث وغلبة المصادفات وضعف العناصر السببية وتراكم الاحداث بهدف جذب القارئ بشكل ساذج احيانا كما ان الشخصيات فى هذا النوع الادبى تتأثر بالادب الشعبى فتختار الشخصيات الخيرة او الشريرة للتعبير عن العواطف المبالغ فيها، فتبدو هذه الشخصيات غير واقعية وشفافة (ص ١٢١- ١٨٩).

اما النوع الثالث فقد سعى الى الارتباط بالواقع محاولا تصوير الشخصية (المصرية) كما يرى طه بدر. وقد تعثر الكثير من الكتاب وهم يحاولون الخروج من المثالية التعليمية والسوقية الترفيحية الى الواقعية بمفهومها الحديث. فكان الخروج الى الواقعية المحلاة بالرومانسية: رومانسية فى العودة الى الماضى، وفى الاغراق العاطفى، والتحليق فى الزمان والمكان غير المحددين، فقدمت للشخصيات لهذا السبب غريبة ودخيلة على الواقع (ص ١٩٣- ٤٠٢). او نجد كتابا قدما اعمالا فنية لكنها بقيت تحمل من آثار التعليمية الشيء الكثير. ولعل اهم ما بقيت تحمله هو المباشرة او الطابع الاصلاحى.

إن النوع الثالث- التيار الفنى- الذى امتد حتى قبيل انتهاء النصف الاول من هذا القرن فى القصة المصرية هو ما يسيطر على القصة الفلسطينية المحلية منذ السبعينات حتى اليوم. ويستنتج الآن المرحلة الثانية فى القصة المحلية من خلال بعض النماذج التى صدرت فى السبعينات والثمانينات انطلاقا من الفرض الذى اشرنا اليه وهو ان التيار الفنى فى القصة المحلية مازال يحمل بعض سمات النوعين السابقين: التعليمى والترفيهى

النموذج الاول فمثل له بقصة «اللجنة» من مجموعة « جسر على النهر الحزين » (٣) لمحمد على طه. وهذا النموذج يحمل بعض سمات التعليمية. في «اللجنة» يقف الجيل الجديد المثقف امام المختار حسن عبد القادر وسالم موظف ضريبة الدخل والشاويش حاييم والشيخ سعد الذي يزور البلدة أيام الانتخابات، وتقوم مجموعة من الشباب بزعماء ابن رباح ابن راعي العجول بتأليف لجنة للقيام بالمشايع بدل المختار الذي يشكون في نزاهته، ويعد المختار نفسه معزولا كأقلية امام مد الشباب، اما اهل البلد فيقفون موقف الحائر امام هذه الظاهرة الجديدة، فهم يتخفون من غدر المختار، لكنهم يرون في هذه الجماعة الجديدة منقلا لهم من استغلاله. ويمثل امام البلد شخصية المناق الذي يتظاهر باصلاح الامور، ولكنه لا يجد له مكانا بين الجيل الجديد الذي يمت اساليبه فينسحب من المعركة. وينتصر الجيل الجديد ويعمر البلد. ثم تنتهي القصة حين يستمع ابن رباح الى قصة ابدة التي تحكى عن الحية الرقطاء التي تخرج كل سنة «وتفرغ سمها بأول من تصادفه من أهل بلدنا. وزاد عدد ضحاياها بمرور السنين حتى تذر الجميع وهجم عليها رجال القرية بالعصى والحجارة وأجبروها على الهرب والاختفاء في كهف ام عيسى... وتعتقد جدة ابن رباح ان الحية الرقطاء مازالت حية ترزق... وانها تنتظر الفرصة الملائمة لتهاجم الناس من جديد... وسمع ابن رباح كل الحكاية. وقصها على اللجنة وأسند رأسه باصبع يده اليمنى... وراح يفكر بعمق» (ص ٢١-٢٢)

غنى عن القول ان القصة تقدم رسالة واضحة ومكشوفة حول انتصار الجيل الجديد على الجيل القديم وتجدد العمل الثوري الموحد. وقد اعتمدت النكتة التي تنشأ من تصوير الواقع بشكل كاريكاتوري مضخم.

وننتقل الى نموذج آخر هو رواية «روح في البوتقة» لسليم خوري (٤). والقصة تعالج عدة قضايا هامة من خلال مجموعة من الشخصيات : شخصية المدرس الذي لا يجد متنفسه الجنسي لدى زوجته سميرة فتساوره نفسه بخيانتها مع سعاد، شخصية «ابو النعم» الذي تبدو مشكلته أكثر تعقيدا من ابراهيم، إذ فقد رجولته الى الابد على يد جندي اسرائيلي في حرب ٤٨، وهو يحلم باليوم الذي يلتقى فيه بفاطمة البعيدة عنه. وتتكاثر القصص الجانبية في «روح في البوتقة» فبالاضافة الى قصة ابراهيم مع سميرة وسعاد هناك قصص اخرى بين سركيس وصونيا الشركسين، ويبدو ان المضمون الرئيسي الذي تطرحه الرواية يمكن ان يستخلص من قصة «ابو النعم» فالرجولة التي فقدتها هي رمز لروح الضائعة ثم كان اللقاء بين «ابو النعم» وفاطمة في نهاية القصة، لكنه لقاء بعد فوات الأوان، فالروح قد ضاعت والارض وحدها لا تخصب بلا روح.

ومع ذلك فابو النعم الذي يموت في نهاية القصة بعد لقائه بفاطمة لم يميت يناسا فقد ترك في اهله الايمان بالروح. والقصة تطرح كذلة قضية الصراع من خلال تلك الروح التي ينادي ابو النعم بصهرها في بوتقة البلاد. الروح التي تحارب العنصرية وتحرق الشعوب من الفلسفات العنصرية. القديعة لتتمازج معا في هذه البوتقة/ البلاد (ص ١٩٦). والروح هي كذلك روح العصر المتجددة

التي يؤمن ابو النعم بانها كفييلة ببعث الامة العربية وتتمثل فى التكنولوجيا والعلم اللذين هجرهما العرب.

لعل اهم ملاحظة تفرضها الرواية بعد قراءتها هى نفس الملاحظة التى خرج بها يحيى حتى عند قراءة «عودة الروح» لتوفيق الحكيم والصادرة عام ١٩٣٣. يقول يحيى حتى: «ليس فى القصة توازن بين الباطن والظاهر، فالباطن عظيم، منه العنوان والاقتباس.. والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع، ويكاد عقدها فى بعض الاحيان ان ينفرط لاهماله فى الطول» (٥) فالاحداث التى تقدمها «روح فى البوتقة» من خلال العلاقة بين ابراهيم وسعاد، تلك المرأة المستهتره، ومن خلال علاقته بصونيا، الفتاة الشركسية، وغير ذلك من المواقف لا تعدو كونها قصصا متناثرة لا تؤلف لخدمة المضمون الرئيسى الذى تطرحه الرواية من خلال الحوار الكثير الذى يجريه ابو النعم مع ابراهيم ومع شخصية اخرى هى شخصية «ابو اهرن» اليهودى. وحتى لم يستطع المؤلف ان يقدم من خلال الاحداث المضمون الرئيسى الذى تطرحه الرواية فقد طرحه بشكل مباشر من خلال الحوار، قاما مثلما فعل الحكيم فى «عودة الروح» حين طرح المضمون من خلال النقاشات مع عالم الآثار الفرنسى ومفتش الرى الانجليزى وعندئذ يشعر القارئ بانفصام حاد بين الاحداث وبين الباطن الرمضى الكبير.

وتجدر الاشارة الى التشابه فى الرسالة التى تطرحها كلتا الروايتين حول التجدد والبعث فى روح الشعب: عودة الروح الى الشعب المصرى الذى يبحث عن المعبود قبيجه فى ثورة ١٩١٩، وعودة الروح الى الشعب الفلسطينى الذى يبحث عن «المعبود» فى الحب والسلام؛ الحب الذى يؤدى الى انصهار الشعوب فى بوتقة هذه البلاد.

واذا كان توفيق الحكيم وسليم خورى يتشابهان فى تغليب الحوار المسرحى على السرد فيقدمان معظم الحركة الروائية من خلاله، فانهما يختلفان اختلافا كبيرا فى تجذير الخلفية المكانية لروايتهما، فبينما يصطبغ المكان بصبغة واضحة فى «عودة الروح» فتبدو بعض احياء القاهرة فى بداية هذا القرن مرسومة بدقة متناهية. فان رواية سليم خورى تفتقر الى المكان المحدد مما يضعف الاحداث الروائية الواقعية ويغلب الباطن عليها.

والمباشرة التى رأيناها لدى سليم خورى تتخذ طابعا آخر لدى الكاتب ناجى ظاهر فى مجموعته القصصية. جبل سيخ وقصص اخرى (٦) وذلك حين معالجته لبعض القضايا السياسية. ففى قصة «كلاريس» نلتقى بالنص التالى:

«ابتنتا فى الخامسة والعشرين من العمر، فى عمرها، يوم تركت حيفا هاربة مع من هرب، من اهلها، بعد موجات الذعر التى نشرتها عصابات المحتلين» (ص ٨) وفى نفس القصة:

«يوم خرجت، مع اهلها، من حيفا، كان الخوف يلاحقهم، وكانت العصابات الصهيونية تدب الذعر بين الاهالى، يهدف ترحيلهم وابعادهم عن مدينتهم باى ثمن، الايام الاخيرة لوجودهم فى بيتهم حملت الكثير من الاخبار المفزعة، اخبار القتل التعذيب والتشكيل بالمارة» (ص ١٠)

وفى قصة «الدرس الاول» يقدم التقرير التالى عن الانتفاضة:

«كان كل شئ هادئا فى القرية، ثم دبت الحركة فى ارجائه منذ أربعة ايام، وجنود الاحتلال ينجويون الشوارع، ولايسمحون للاهالى بالخروج من بيوتهم الا بتصريح لا يحصلون عليه الا بشق النفس» (ص ٤٥)

ان هذه المباشرة فى معالجة القضايا السياسية يصعب تقبلها فى قصة فنية ، ويبدو ان السبب فى ذلك هو ان الكاتب يحاول من خلال هذه القصص التوجه الى قراء خارج الوطن، فيضطر لتفسير بعض القضايا واضفا طابع اعلامى عليها. ومهما كان العلل فامامنا نص غير ادبى يحفل بالطابع الاعلامى ويهمل الجانب الابداعى.

ونجد المباشرة لدى الكاتب فى بعض الوحدات الصغيرة للنص، كقوله مثلا: «وانها من ناحية ثانية تكره الضيف وزاده معه. كما يقول مثلنا السائر» (ص ٣٩) فما هى حاجة القارئ الى هذا التفسير حول اصل الكلام؟ ان التفسيرية المفرطة ، وهى نوع من المباشرة، لاتخدم العالم التخيلى للقصّة وتقتضى على عنصر الاتهام بالواقع، لان القارئ سوف ينتبه الى ان هذه التفسيرية هى تدخل مباشر من الراوى فى المكان والزمان غير المناسبين.

ويحاول الكاتب ناجى طاهر احيانا التخلص من المباشرة والتعليمية فى قصصه فيقع فى شباك الرومانسية كما فى قصة «كرم الزيتون» فى مجموعته «فراش ابيض كالثلج» (٧) تدور القصة حول الراوى الذى فقد كرم الزيتون الذى كان يملكه بعد ان احتله العدو ولم يستطع اخراجه منه. ويقرر الراوى ان يقوم بزيارة لكرمه برفقة اهله لقطف الزيتون، فى البداية سيطر عليهم الخوف والتردد وهم يتذكرون الكثيرين الذين دفع بهم الشوق الى كرومهم فدفعوا حياتهم، وامه لاتريده ان يموت. ثم تقتحم زوجته الكرم فيتجرأ ويقتحمه هو الآخر ليكتشف ان الشبح الذى منعه من الدخول ليس الا حمارا ضالا. وتنتهى القصة بقول الراوى: « سنسكن هذه المرة فى الكرم، لن يسكن فينا ولن نتركه لاي كان من الناس» (ص ١٩)

الرمز فى هذه القصة شفاف جدا، فكرم الزيتون هو رمز للارض التى هجرها أهلها، ولايعملون من أجل استعادتها الا الشوق. وهكذا سكن الكرم/ الارض فى نفوسهم ولم يسكنوا فيه. والشوق لايفى لاعادة الارض، بل بحاجة الى العمل الذى يكشف العدو على حقيقته. وهذه القصة هى امتداد لليتبار الرومانسى فى العودة الى رموز الماضى المستهلكة- كرم الزيتون، وتتجلى الرومانسية فى الاغراق العاطفى المباشر وغير المقنع حين طرح هذا المضمون من خلال احداث وشخصيات تقتقر الى العمق الواقعى، وهو نتيجة مباشرة لعدم تحديد الزمان والمكان. وهذه السمات من مخلفات تيار التسيلة والترفية فى القصة المحلية.

اما محمد نفاع فقد تخلص فى قصصه الاخيرة من مظاهر عديدة ميزت القصة فى المرحلة الاولى- من الخمسينات حتى بداية السبعينات- واحتفظ ببعض منها ، واهم ميزة تلفت الانتباه

هى اللغة الفنية التى يوظفها فى قصصه. وتعمل هذه اللغة على اقتناع القارئ لما فيها من صلق فنى.. وقصة «خفاش على اللون الابيض» (٨) تمثل هذا التوجه. وهى عبارة عن مذكرات تروى بضمير المتكلم عن زيارة للاتحاد السوفييتى. وخلال زيارته تلك ترافقه داريفا، فتاة روسية تعرفه على معالم البلاد.. وتتوطد العلاقة بينهما الى حد العشق، لان الراوى يرى من خلالها العالم الاشتراكى. ثم كانت تلك الليلة التى يسهران فيها معا ويندفع نحوها يقبل يدها فتستأن عائدة الى غرفتها، لكنها تعود اليه بعد قليل وتطلب منه مساعدتها فى طرد خفاش غرفتها طلبا للون الابيض وعندها يسرح الراوى بخياله ويمارس معها الحب فى غرفتها بعد طرد الخفاش لكن شيئا من ذلك فى الحقيقة لم يحدث

وتتمثل الحداثة فى قصة نفاع فى المزج الناجح الذى تقوم به القصة بين العنوان والموضوع، فالخفاش يحمل عدة دلالات، الدلالة الاولى هى الدلالة الحقيقية، فالاحداث تحكى قصة خفاش دخل غرفة داريفا وقام الراوى بطرده. اما الدلالة الثانية فهى التى تكونت فى الحلم متأثرة بحالته النفسية واغراضه فى الشراب، فرأسه كانت تدور كالخفاش (ص٧١). وهو يمثل فى الحلم الخفاش الذى انتفض على الجسد الابيض البهض، جسد داريفا. أما الدلالة الثالثة للخفاش فتزمرز الى الشعوب التى تعيش فى الظلام، أو الشعوب المتخلفة التى تحاول مقاومة الاتحاد السوفييتى «مهما درت وحومت فلن تجد يدا بيضاء مثل موسكو» (ص٧٤) وقد استطاع الكاتب ان يمزج بمهارة بين هذه الدلالات المختلفة.

اما شخصية الراوى/ البطل فعرضت على هيئة متلهف على الحضارة ولاهت وراة المعرفة ومستغروب لما يرى. وهكذا امتزجت فى شخصية البطل الابعاد الاسطورية والابعاد الواقعية وقد استمدت الابعاد الاسطورية من قصص التراث التى لا تتلام مع العصر او الحدث الذى يعيشه البطل. ولذلك بدت هذه الشخصية كثيرة الاستطرادات والتداعيات الحاذقة. والصور التى يراها البطل فى الاتحاد السوفييتى يراها بعين عربى فلسطينى داريفا كالجمر السنديانى (ص ٧١) والبحيرة التى تحيط بها الجبال تغفو فى حضن الجبال كما تغفو النار فى حضن الموقدة (ص٦٩) ويرى «انحناة اهدابها المخضلة بظلام الدمع، كانحناء المنجل المضمخة بعرق الكادحين وغبار الحصاد وشمس النضج» (ص٧٢)

أن مايشفع للغة الرومانسية فى قصة محمد نفاع هو انها تتلاحم مع المضمون الذى تقدمه لكونها تعرض حكاية عشق مزدوجة ظاهرا حب داريفا وباطنها الاعجاب بالنظام الاشتراكى. ولكن ماينع هذه القصة أن تتخطى تماما حدود المرحلة الاولى هى المباشرة السياسية. وهذه بعض الامثلة على ذلك: فالروس «يهزون الارض ويحمون السماء والعرض، عرضك وعرضى وعرض شعوب نيبال ومالطة» (ص٧٣-٧٤) ولم يكتف الكاتب بالاشارات الواضحة فى ثنايا القصة، بل أنهاها مفسرا رموزها على النحو التالى «سلامى لك ايها الخفاش أينما كنت عبر البحار والجبال ويكل اللغات لن انسى لك هذا الجميل ماحييت... مهما درت وحومت وإينما طرت فستجدها يدا

بيضاء بشذاها السفرجلى، فى بهيلاي والسد والرميلة والفرات... فلا تعضها ، ولا تحاول لائق لا تستطيع، صافح ولا تغضب.. مهما دوت وحومت فلن تجد يدا بيضاء مثل موسكو، لن تجد مثل موسكو يدا بيضاء لأن قلبها شلعة حمراء» (ص ٧٣-٧٤)

وتحمل قصة نفاع بعض سمات قصص التسلية والترفيه مثل تصوير الشخصيات بنظرة أحادية ورومانسية تبلغ حد الكمال أو مفرطة فى المبالغة كشخصية دارينا التى تصور كشخصية ناصعة البياض.

إن قصة محمد نفاع هى أكثر القصص التى عالجنها هنا تخلصا من سمات التعليمية والترفيه. وهناك قصص أخرى لم يتسن لنا هنا معالجتها، وهى تخطو نحو الحداثة ويمكن اعتبارها مدرسة جديدة فى كتابة القصة. هذه القصص تشترك مع قصة نفاع فى مزجها بين أسلوب القص التراثى والأسلوب الحديث. وتعود بذور هذا النوع الأدبى الى الشدياق فى القرن الماضى، ومارون عبود، وقد خطا هذا النوع الأدبى خطوات جريئة فى أعمال اميل حبيبي ومحمد على طه.

ولنا كلمة أخيرة حفاظا على موضوعية الأحكام التى أطلقت خلال هذه المقالة ، وهى أن الأمثلة التى عولجت هنا اختيرت خصيصا لتأكيد مخلفات التعليمية والتسلية فى القصة المحلية فى السبعينات والثمانينات ، وهناك أمثلة أخرى يمكن أن يثبت من خلالها العكس، فليست كتابات محمد على طه وسليم خورى وناجى ظاهر ومحمد نفاع كلها نماذج صالحة لاثبات الفرض المطروح، وهذا يعنى أن هناك بعض الكتابات وإن لم تكن كثيرة قد تخلصت تماما من سمات التعليمية والترفيه ، ونأمل التطرق إليها فى مقالات أخرى.

هوامش:

- * مصطلح «القصة الفلسطينية المحلية» يختص بالأدب الفلسطينى المقيم داخل حدود ال ١٩٤٨ فى إسرائيل
- ١- عالجتنا هذا الموضوع فى دراستين حول القصة المحلية من الخمسينات حتى السبعينات: الموضوعات الاجتماعية فى القصة القصيرة المحلية، الشرق، عدد ٥-٧، ١٩٧٧ ص ٩ وكذلك دراسات فى القصة القصيرة المحلية، الشرق عدد ٤ ١٩٧٩ ص ١٧
- ٢- تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ١٩٧٠-١٩٣٨، القاهرة، ١٩٨٣.
- ٣- عكا ١٩٧٤
- ٤- عكا ١٩٨٦
- ٥- خطوات فى النقد القاهرة ١٩٦١ ص ١٠١
- ٦- الناصرة، ١٩٨٩ راجع مقالنا حول «جيل سيخ وقصص أخرى»: قضايا أدبية من خلال قصص قصيرة ، الناقد، شباط ١٩٩٠، ص ٦٣
- ٧- الناصرة، ١٩٨٥
- ٨- الجديد، عدد ١٢، ١٩٨٦، ص ٦٤.

نقد

قراءة في ديوان عبد الناصر صالح

«المجد ينفخ أمامكم»:

الشعر ينمو بالتواصل والفجيرة

صبحى شحوروى

طولكرم

١- مربية لغارس القصيدة

«ماذا يخاطبك التراب؟» قلب للسؤال في فضاء ما على مستوى معين. أراد به الشاعر أن يطمئن إلى الذي ستفعله الأرض بفارسها الذى استراح بعد طول نضال. وهو لا يتوقع من الأرض أن تكون عاقبة، ولذا فقد قدم إجابته مقترحة على السؤال حين قال «لعل زنبقة تفيض على يدك».

وهذا رجا تهجس به النفس، وهو من فضاء آخر غير فضاء السؤال، هو فضاء النفس الداخلى. وللتعليل وطيفة، وذلك أن الشاعر يهجس بأكثر من احتمال، وهو لا يظهر واحداً ويخفى الآخر، والآخر الذى يخفيه هو ما يستتبع الاغراق فى الجانب الميثولوجى الموروث عن الذى يحدث للجسد فى القبر، ولأن الاحتمالين فى نفسه واردان فانتنا نراه يحاول الخروج من حيرته بطرح هذا للتعلم فى فضاء نفسى خاص:-

«هل استراح النبض فيك

وإكملت دوراتها الأرض التى ضاقت

فأشعلت الفصول

وأطلقت أنهارها للقاء فارسها القديم؟»

هنا عودة للسؤال من جديد ولكنه سؤال من مستوى آخر أقل اندفاعاً فى فضاء ما. بل هو سؤال يقترب من مستوى مجرد الاخبار بالشيء. ولهذا السؤال الهابط إلى مستوى الاخبار مستويان. يدور أولهما حول الميت وهل استراح النبض فيه، ويوحى الثانى بتساؤل حول

الموضوعي، ويتمثل في دورات الأرض التي اكتملت والتي ضاقت بسبب موت الشاعر الأب فأشعلت الفصول وأطلقت أنهارها حتى تتخلص من هذا الضيق الذي أصابها بموته وتعود للقاء فارسها القديم. ويلاحظ الإلتحام بين ماهو ذاتي وماهو موضوعي، فالأرض إنما اكملت دوراتها وأشعلت غصونها من أجل أن تعيد التوازن. وهذا السياق يفجر بنية الموروث ويهدم رموزه حين يوكل مهمة تشييع الجثمان للأرض وليس للموروث الاجتماعي المتقلب.. وهو في هذا التمرد لا يتمرده على القولية ذاتها فقط، وإنما يتعداها الى اسقاط الدلالة التشييعية والمتحولة في اعداد مراسم التشييع ومايتبعها من مواضع اجتماعية تتمثل في الاصطفاف وتقبل العزاء وانشغال اهل الميت بالناس بدل انصرافهم الى أن يعيشوا خصوصية الفقد والتجيع. واسقاط الدلالة إنما تم حين تحول التشييع الى لقاء.. والشاعر إذن كان يقف مع الأرض وقوانينها وليس مع المواضع الاجتماعية، حين كان يقف على الطرف الآخر في موكب الاستقبال لا في موكب التشييع. وإذا كانت الاجابة على السؤال الأول تعرفها الزنايق وحدها فإن في السؤال الثاني تمردا واضحا على التقاليد يتجاوز ويفجر ما اتفق عليه من مواضع ليتشئ الموقف الخاص برؤية الشاعر .

السؤال الأول مثل وضع الوجه في الجدار لا يريك الوضع القائم الساعة بل يقلد بك الى قضاء بعيد يختصر الموروث عبر تجاوز كل رموزه ودلالاته وينشئ علاقة جديدة. فالموروث ينطوي على إجابة على سؤال: ماذا يقول لك التراب؟ ولكن هذه الإجابة لا تقنع الشاعر فتجده يبادر إلى السؤال. ولعل القارئ والشاعر معا يتوقعان أن يتمخض السؤال عن إنهاء بالجديد رغم عدم قدرة أي منهما على استكناها لأن الميت وحده وليس القدر يعرف الأجابة وهولا يجيب .

إن السؤال الأول والأسئلة الأخرى التالية هي التي تشكل جذع القصيدة الذي منه تنطلق الفروع، وهو منبع الدلالات، ويتمثل هذا الجذع في إصرار الشاعر على عودة الميت أو بعثه قبل أوانه محملا بالأجوبة والدلالات . وهذه العلاقة لاتقع مع الشاعر ولا تقزمه بل تسير به باتجاه النمو. فماذا إذن بين الشاعر والميت، بينهما أنه أبوه، وهذه علاقة تنطوي على تعدد (الأب الذكر، الأب جالب الرزق والحامي، الأب علاقة النفي.. الخ) غير أن هذه العلاقات لا تحصر الثالث الذي يقف بين الشاعر وأبيه.

هل القدر هو هذا الثالث؟ لا أثر لقدرية جبرية تعض بأنياها على الموقف كله فتقزمه وتجعل الغائب والنادب سيان، لهما نفس الموقف في تلقى ضربات القدر. لا الدلالات ولا السياق ولا البنية تدل على ذلك، وهو إذن غير موجود بالشكل الفاجع الذي عرقته التراجيديات الشكسبيريه مثلا. فإذا كان هملت حاول ادانة أمه وعمه في محاولة لاسترجاع أبيه وأنمو من خلال هذه العلاقة الشاذة التي أحد طرفيها النفي وأحد طرفيها التواصل، فإن هذا الافتراض غير موجود في حالة الشاعر، إذن ماهو الثالث القائم بينهما؟ ان هذا الثالث هو العلاقة مع الأب كشاعر متاضل وكون الأب الشاعر قد ناضل في زمن ومن أجل قضية مازال الشاعر الابن المناضل تحت سمانها ومن أجل تخطي حواجزها. وكلاهما اندفع ويتدفع بجسمه- أدواته الأولى في القلند- باتجاه السياج، فيسيل دم هنا ويسيل دم هناك. يسيل الدم هنا باتجاه الماضي- القضية- ويسيل الدم الثاني باتجاه

المستقبل ويلتحم مع الدم الأول ليس نقطة للوقوف وإنما سارية مشرعة أحلامها باتجاه المستقبل، إن هذا التواصل ليس مجرد علاقة على المستوى النفسى بين أبن وأبيه، أو ابن يحاول امتلاك أبيه وإنما هي علاقة تنشأ في ظل التضال السياسى الذى يتأطر داخل إطار اجتماعى، وهو الواقع الفلسطينى الذى يحاول عبر تاريخ القضية الطويل أن يستكمل ذاته بإهدار علاقة النفس وإخراجها من الساحة حتى يتم التواصل بصورة إنسانية. وحتى يتاح لشعبنا فى سوح أخرى تقف محتجة على الدرجات الأولى من سلم الأولويات.

ماذا يخاطبك التراب الثانية هي قلف فى فضاء غير الفضاء الاول فهي ليست إعادة، لأن الموروث فيه فضاءات متعددة، بمستويات متعددة، وهو لا يتماهى كشئ واحد، ليس لأن الشئ الواحد يرى من منظورات متعددة ولكن لأن هذا الموروث، وهو ينداح تاريخيا، ولا يسوى الأرض تماما تحته ويبقى لنا تاريخ غير مسطح وإنما تاريخ له تعاريج وفيه نتوءات

«سرت من عيني المواعيد المصايمة بالثدى»

وغرقت فى عطر القصيدة.

هي تنويع أفلت هذه المرة من قبضة السؤال. وفيه إفترته يختلف عن: «هل استراح النبط فيك؟» وإذا كان لتاريخنا النصائى تعاريج، وإذا كان لا يتماهى فى كلية واحدة، فإنه يسمع بقذف الأسئلة فى فضاءات لها فضاء واحد فوقها يؤطرها هو فضاء التضال الوطنى تاريخيا على امتداده وفيه انفتاحه على المستقبل.

وإذن لسؤال: «ماذا يخاطبك التراب؟» الثانية مبررة فى «سرت من عيني المواعيد»، قصيدة الأب قصيدة/ الابن لافرق.

ثم سؤال «كيف يسرى فى عيونك زنبق الوادى؟» لماذا هذا التناقض الظاهرى فى مخاطبة تراب اللحد من جهة وسريان زنبق الوادى فى العيون من جهة أخرى؟ تفسير ذلك كامن فى منبع الدلالات فى القصيدة ومحورها وهو إصرار الشاعر على احياء أبيه، والتناوب قائم فى ان الشاعر يخاطب أباه ميتاً مرة ويخاطبه حياً مرة أخرى بعد أن استعاده من الموت بقوة شعره.

«لعل الشعر يثقف ما تهوى من تشيدك»

عودة الى التعلل والشعر هنا هو شعر الأب الذى سينتقد من خلال علاقة الإمتداد شعر أبيه، والدليل القاطع على محاولة الاحياء، هو السؤال المقلوب فى فضاء غير ميتافيزيقى: «هل ستكتب مرة أخرى؟» وحتى يهون عليه الأمر فإنه يشير عليه أن يكتب للعصفور الذى يحوم حول عينيه -بواعث التضال- وهو يحوم حول عينيه لأن العلاقة علاقة اقتراب تهجم ولا تدبر ظهرها. وإذا لم يكن هذا الاقتراب المتواتر بالتحويم المشير الى تعددية الحركة وديناميكيتها التى تصنع جذر الالتحاح فيه كافيا، فإن الشاعر يحرض أباه حين يذكره باستمرار حركات اليوم والغربان. وهكذا يتم التواصل بالعراء وللعصافير الصغيرة ماتيسر من الجراح من أجل معاودة الانطلاق، أى تواصل التضال بين جيل وجيل، والغائب قديس لأنه أوقف حياته على التضال وذاق مرارة السجن فمن حقه أن يرتقى الى مرتبة المعلم.

ثم عودة للسؤال: «هل غرست على الشواطئ راية وغسلت وجهك بالبخائر من غبار الريح»

الرأية مشرعة باتجاه المستقبل كما أسلفت والبشائر لأن الجيل الجديد يسير على خطى الجيل القديم وغبار الريح هو النضال.

وهكذا تتوفر للقصيدة سياقاتها الثلاث- المعروف تواترها تاريخياً- ومن هنا ينبع إيقاع القصيدة، من حركاتها الثلاث الرئيسية. تساؤلات غير مكررة مقلوبة في فضاءات متعددة تهجر الميثافيزيقي للإجدواه في علاقة نفي له. ثم تعلق وترجى على مستوى فضاء النفس سرعان ما يتحول الى الاجتماعي من خلال التواصل بين الشاعر وأبيه، أو بين الواقع وتفجير التراث.

ثم توارد المعلومات «إنباء» من الابن لأبيه، حتى يكون على بيته من أمره حين يعود فلا يفاجئ، وبهذه المعلومات يجري ملء فضاء الغياب. ورغم أن الزمن بين الفناء الجسدي والإصرار على العودة قصير- لأن القصيدة رثاء شكلاً- قد لا يتطلب كل هذه المعلومات. الا أن هذا الإنباء يمرر داخل علاقة فلسطينية تتوالى فيها الأحداث وتتلاحم على أفقها كل يوم صور جديدة، وهكذا فالإنباء زادة العودة.

إذن سؤال وتعلق وإنهاء ويكتمل إيقاع القصيدة المنذع باتجاه واضح هو اتجاه حركة مادية في الزمان. باتجاه واحد كي يصبح الماضي حاضراً أو حتى لا يتماهى الحاضر والماضي فيضيع هويته. وكل ذلك خصوصية فلسطينية من أكبر وأفعال الخصوصية. وترميز هذا الواقع الذي يستجلب الماضي ليجلبه باتجاهه يطفو على السطح حين يقول الشاعر مخاطباً أباه:

«هل ألقوا عليك القبح

بعد مظاهرات اليوم»

غير أن هذا الترميز وهذه الشيفرة لا يشكلان قبر استنساخ نوأد فيه القضية فلا يعود الفنان الفلسطيني المغرب يتعامل إلا مع لفته الثانوية الفنية ورموزه التي تعزله عن الواقع، وذلك بسبب تجدد النضال في معاودة حلقة العيون في الواقع. غير أن الإيقاع لا يتشكل من تتابع هذه المستويات ، وإنما من تقاطعها في شكل انقضااض مستوى على آخر، فكأنها طيور ثلاثة لا تصطف في سرب وإنما تحوم حول بعضها وينقر بعضها البعض الآخر وتتبادل الأمكنة وهي تحلق ثم تنقض. والمقطع الثاني من القصيدة يقدم هذا التقاطع المذجج بالكوارث ما بين انتداب واحتلال. وهكذا فلا تمنح الأشياء أسماها من خلال علاقة موروثه مقلوبة، وإنما من استمرار زخ التشديد الذي يجد تجسيده في استنارة القمر الذي يأفل كل شهر ليبعث من جديد، غير أن إيقاع خطانا ليس بسرعة إيقاع خطاه فالمسافة بيننا وبينه تجعل ذلك مستحيلًا.

والعودة ليست آتية وإنما هي التحام- لا تفارقتي- وهو التحام غير نفسي ولا طفولي يجدد شخصية الأب بالابن كما هو الحال عند كل الناس في الموروث وإنما للاغراق في تفاصيل الكلام فناء أبدي وينفى ذلك: «أرسل يرأسك زهرة عيقت برائحة الجبال». ولاتصق الزهرة برائحة الجبال إلا عند انفكاك أسر الشاعر من الكلام وانغماسه المتجدد في غابة من غابات الحياة والواقع. أنها علاقة ثورة تدجر اللفظة وتخلصها من قاموسيتها من جهة، وعلاقة ثورة بالإصرار على النمو من خلال التواصل، والشاعر هنا يدخر ولا يكتز لأن الكنز ثقالة ميتة وفي الادخار طاقة قابلة للتفجير، يتفجر الكلام وتنمو القصيدة.

« تعال نرسى قلعة للريح »، تكريس للنضال ، أما اعطاء الثراب مذاقه الوردى فلا يكون الا بتكريس النضال والشعر معاً للقضية. بالحداء والنضال تستعيد الأرض نضرتها وتعود الى شاكلة تجهد تومئ لصورة البراءة الأولى- أيام الوطن بلا احتلال- وأقول تومئ لأن عهدنا بالبراءة بعيد، لتوالى الاحتلال وراء الاحتلال، وهكذا فالعودة الى البراءة هي ليست عودة بالفعل وإنما هي جهد فى مسار صنع المستقبل.

إن تواصل النضال بالنضال يمس فضاءنا الوطنى الموحد برموز الشعرية ومن بينهم شعراء يتقدمون قافلة الشعر العربى هذه الأيام.

ويرقى بعضهم- محمود درويش- فى قصيدته «مأساة الترحس وملهاة الفضة» إلى مستوى تقليب تاريخنا كله بين يديه، يقلبه بين الآمل الحلم وبين العودة، ولا يقلب تاريخه الشخصى فقط. أما المقطع الثالث، «تعال نقرأ للمدينة سفرها الأزلى» بضمير الجمع هكذا لأن الأب والابن معاً يشتر كان فى قراءة تاريخ الأدب النضالى فى حيفا، أيام كانت حيفا على يدى الأب غزاة، لأن المدينة عرفت لمن تسلم قيادها. فإن وظيفته فى هذا المقطع هي تجسيد للتواصل بالنضال، ولهذا المقطع وظيفة أخرى هي مساعدة الشاعر على استقبال الفجعة من جديد والنمو من خلالها أيضاً، وتتمثل هذه الفجعة بتحقيق الشاعر من موت أبيه جسداً، فهناك إذن نمو بالتواصل ولغو بالفجعة غير ان التواصل أبهى وأكثف.

وهكذا يهبط الشاعر الى المستوى الحسى فى مخاطبة أبيه وهو، يذكره بالسنابل والفناجيل الندية.

غير أن لهذه الصور الحسية دلالات، فالدلالات تنطلق من أرض تضج بالمحسوس إلى فضاء التواصل مثلاً به «لم يحف الماء فيك».

ويرمز هذا الماء الذى لم يحف الى ماترك الأب من سمعة ومن شعر. ان المقطع يعيدنا الى الفجعة إذن، غير أن الشاعر لا يتفجع وذلك أنه يدرك الموقف الذى هو فيه ولذا فهو يطالب الأب بأن يقوم بسلسلة أفعال ليردم الهوة. ويتمثل ذلك بتكرار الفعل اقرأ. ثم وبعد الاقفال وانتهاء العلاقة على مستوى الجسد يؤينه بكلمات قليلة غير أنه تأبين يجاهد حتى لا يغرق المؤن فى اللناء، لأن الماء لن يحف وإنما سيرشح من جيل الى جيل.

وإذا كنا قد أشرنا الى الايقاع الناتج من المحاور الثلاثة داخل المقطع الواحد فإن هناك إيقاعاً يحرق طاقة القصيدة كلها ويجعلها تهدر بمقاطعها الأربعة التى تتداخل وتتبادل الوظائف ويأخذ بعضها من بعض.

هنا إذن تفجير للغة ونمو بها. ولو كان الشاعر يراكم لغاصت المقاطع الأربعة فى مقطع واحد، ولغاص المقطع فى رمل الذكريات وتشياً وتشياً القصيدة.

كل هذا تقوله القصيدة من داخلها بتفكيك نيتها وتفجير اللغة فيها. وهو يؤكد كلاماً قلته



دائماً عن الشاعر من أرض محايدة، قلته والشاعر في تلجلجه الأول وهو يحاول التماهي مع أصوات الآخرين ثم وهو يحجل في أرض تخصه محاولاً استكشاف ابتاع خطوه، ثم وهو يخطر واثقاً بالتواصل في هذه القصيدة وبعض قصائد الديوان الأخرى . هذه هي القصيدة الأم إذن وليس عيشاً أنها جاءت في أول الديوان، ليس لأنها تستحضر علاقة عزيزة على الشاعر- ربما خطر له ذلك- ولكن لأنها جذر الديوان. وقصائد الديوان الجيدة تفرعات عليها، «فاحة الدم والقرنفل» تفرع ضمن خصوصية موضوعة، أي محاولة موضوعة الشهيد وسط قافلة الشهداء، وفي الذاكرة العامة وصولاً إلى الضمير نحن في قصائد تالية. غير أن بعض القصائد اللاحقة لها فضاءاتها الخاصة ومن الصعب تحديد موقعها في المسار العام الذي اختطته هذه الدراسة لنفسها.

٢- فاحة الدم والقرنفل

هي القصيدة الثالثة وكان يجب أن تكون الثانية لأنها تسبق الارتقاء إلى النحن في القصائد التي بعدها. فيها مسافة ما بين الشاعر والشهيد، ولذا فقد اختفى الرجاء والتعلل فقامت القصيدة على حركتين هي التنازل والحرامه أحياناً. ولأن المزاكمة ليست حركة فقد اعتري البنية شيء من وهن. والقصيدة تحاول أن تشير إلى موضوع خصوصية بالذات، فقد تغير غط العلاقة فلم تعد العلاقة علاقة استحضار ومشاركة كما في القصيدة الأولى عندما وقف الشاعر في انتظار أبيه بدل أن يسير في مركب تشييعه، وإذن فالعلاقة هنا هي ليست علاقة تقابل ولقاء بل علاقة موضوعة وراثاً وضرب امثولة وإبراز مأثرة، رغم قول الشاعر في نهاية القصيدة «لا تكتب وصيتك الأخيرة وانتظر».

ويدل على هذا بنائياً أن الأفعال لم تكن أفعال تعديّة، بل هي حركة الشيء بذاته. وهذا يدلّان

بأن الحركة ترتفع الى مستوى الفضاء الوطنى العام.

«هى ضربة أخرى

ويكتمل القمر

هى وثبة أخرى

وينتصر الحجر».

وهكذا لم يقل الشاعر نكمل القمر ومنتصر بالحجر، أى أن الأشياء تركت فى فضاء رتيب لتكتمل دورتها دون تدخل من الانسان. وليس السبب فى ذلك سوى أن الشاعر أراد أن يقدم صوراً من مدار عام على مدار أراد له أن يكون خاصاً. وهذا ما يفسر أن ضربة ووثبة بقيتا نكرتين. على أن ذلك لا يقلل من مهارة الشاعر وكفاءته.

ولنعد إلى القصيدة من أولها: أولها تكريس عام مستنسخ موروث، «طوبى لوجهك»، ثم خصوصية سكونية حين يقول فى التساؤل، «هل سكنت الأحمر القانى بقلبي»، ثم هبوط فى العام منذ البداية فى قوله «واختزلت رسائل العشاق أو نظراتهم؟» فالسكن استقرار والاختزال تجريد، وهذه نقطة انطلاق الشاعر فى تعامله مع الشهيد فهو لا يستحضره وإنما ينحو بالعلاقة معه، وموضعه موضعة جزئية داخل قلبه. ومن هذه الموضعة نراه يراكم ولا يفجر، يراكم صوب الاستقرار التى كلها موضعة فى المكان :

«شاهة سحرية النبرات صوتك

ضارب كالجذع فى عمق الهلاه

نشيدك الغجرى

مزدان بأشكال القرتفل».

وأساء الفاعل، والفاعل والمفعول معاً، ضارب، مزدان تؤكد ذلك.

«وطلقة فى الرأس

لا ترخى الستار عليك

لا تحو بريلك فى عيون الأصدقاء».

هذه الطلقة لا ترخى الستار عليه وإنما تضعه فى مكان الشهداء معلقاً مثل قنديل. ولا تسبخ عليه حركة وفعلاً. كل ماتقدم مراكمة لا تفجر بل دفع للنمو. غير أن فى التساؤل: «هل استجرت من الرصاص؟» نهوض واضح. والشهيد فى هول المفاجأة يستجير بالوطن، ولذا فالشاعر يتردد ما بين قرط البكاء والابتسام. فى هلا النهوض ثورة على الموضعة لأن الشهيد أصبح نبهاً دافقاً بين الحجارة. فالارض لا تطويه وإنما تجعله يتدفق. والتدفق والنهوض يقاومان الموضعة، غير أن الشاعر يوقف هذه الحركة بالشعار التالى:

«يا اسم الأرض

يا أسماء من ولدوا»

ثم لا يلبث الشاعر أن ينهض من سكونيته المجزئة التى أطر من خلالها الشهيد، ودفعه باتجاه أفق كلى ما هو يتساءل والأفعال المتواترة تتقف بين يديه: استقام، اعطيت، استرحمت، غفوت،

وحتى الاسترخاء والغفوة يدلان على الراحة المؤقتة من أجل المتابعة، يؤكد ذلك الاستدراك «لكن» ويعدها اشتعال وبركان يفجر ويؤدى الى اليقظة، وكان هذه صحرة ماقبل الموت.

«لم يبق لى الانهار غير حجارة الصوان
فى البحر اللؤلؤ والصدف»

إنه ترسب فى القاع، قاع الذاكرة الشعبية على مر الأيام. وهذا يؤكد الموضعة فى سقف مرصع بالتقديس، أو فى قاع بحر الحجارة والأصداف، ماهم؟

أما المقطع الثانى، فهو استمرار لهذه الموضعة من خلال التراكم الذى يطفى على التساؤل، وهو تساؤل فيه عود الى بدء، بذكر «سكنت»، هل امتشقت، وهو نهوض جميل، وكان يمكن أن يفجر دلالات كثيرة وعميقة غير أن هذا التفجير لا يأخذ مداه لأن التراكم فى السياق ثقالة لا تسمح بهذا التفجير.

وهكذا فان موضعة القصيدة فى تيار الحركة المتصاعدة فى الديوان، كتنوع تجزيئى على الأصل- القصيدة الأولى- أضعف الاندفاع، وحكم على بنية القصيدة أن تكون على هذه الشاكلة، ولم يستطع الشاعر نفسه أن يفعل شيئاً لأنه هو نفسه خضع لهذا السياق فكيف يبذله إذن؟ لقد كان محكوماً بالموقف: شاعر يسائل شهيداً وبرثيه، يسائله ولا ينتظر إجابة كما فى القصيدة الأولى حين يقول لأبيه، «هل القوا عليك القبض بعد مظاهرات اليوم؟»

إن ماتقدم لا يقلل من جهد الشاعر فى الحفاظ على بنية متكاملة فى القصيدة. غير أن طبيعة القصيدة القائمة على رثاء شهيد هى التى تحكمه.

٣- يوميات «أنصار ٣»:

فى هذه القصيدة ترتفع فى رحلة الصعود إلى الضمير «نحن». أسسنا علاقة تواصل مع الماضى وأرسينا البنيان، ثم قمنا بعملية موضعة خاصة دون أن نفرق فى التلمذة، وجاء الآن دور التشابك فى النضال على مستوى «نحن». ويتجلى ذلك فى عدة قصائد فى الديوان مما يتطلب المتابعة فى أكثر من دراسة واحدة:

«على دمننا ينهض الرمل

يرسم ظلاً لأرواحنا

ويعائق سوسنة تفتتح خلف السياج».

ينهض الرمل على دمنهم، لأن الوطن لا ينهض الا بالتضحية، والرمل يرسم ظلاً للأرواح لأن الأجساد يمكن أن تحطم وتقهر أما الأرواح فلا، والشاعر فى رمزه ونهوضه يشير الى تفتتح الحياة وسط صحراء الظلم، ويمثل هذا الرمز بسوسنة تفتتح خلف السياج. ورغم أنى من غير المؤمنين بنظرية المعادل الموضوعى لإليوت الا أن تفتتح السوسنة على سياج، صورة التناقض هذه أو صورة الاستحالة، هى تجسيد بالرمز الأبهى والأجمل أو تمييز بالجسد لنضالات المعتقلين المشردة، والتى لاجتماع طهارة الروح فيها وصلابة النضال تمتطيع أن تنبت زهرة على سياج.

بهذه السطور الثلاثة ينهض سياق كامل في القصيدة. هكذا يخلص الشاعر من بداية القصيدة الى ثمرة النضال قبل أن يبدأ وهو شيء ما كان ليحدث لولا أنه مطمئن ويحمل تبريره بين يديه. وهذا التبرير كامن في ضمير الشأن «هو»، وهو الذي يقف شامخاً في وجه علاقة النفي لأنه يفسر سر الصلابة التي استطاعت أن تنبت سوسنة على السياج.

وفي المقطع الثالث يبدأ الشاعر بمراكمة الاسمية.
«هو السجن عمر من الانتفاضة ما بيننا
ذكريات من الجوع والحزن
رحلتنا الأبدية».

ففي هذه العودة الى ضمير الشأن لا يظهر أى نهوض إلا بفعل المشاركة الغائب لفظاً الظاهر في ما بيننا. إن فعل المشاركة الغائب، وفيه التفاف غير قابل للطرد عن المركز، هو الذي ينتقلنا من حصار الجمل الاسمية، ومن المراكمة لا ينمو السياق ولا تنمو البنية.
ما يقفنا في المقطع الثالث هو:
«رحلتنا الأبدية في أرض كنعان».

وذلك لسببين: (١) الأبدية، التي هي مصادرة للفعل الانساني والفاء لتاريخيته، فلا يجوز أن نمره فتشير الى أن تواصل الانسان مع الانسان جيلاً بعد جيل، واتصال النضال بالنضال يمكن أن يغيب وراء لفظ «الأبدية». فهو مفهوم ميتافيزيقي فيه علاقة نفي لما هو إنساني. أما ما قصد الشاعر عليه فيعبر عنه بتاريخية التواصل والتي هي ثمرة فعل إنساني قابلة لأن تختزن وتتفجر بالعودة إليها واستقراها من جديد.

(٢) لأن المرور بأرض كنعان كان مجرد إشارة عابرة لم يقصد الشاعر أن يوظفها كتوجه رئيسي له، تحت لافتة أن اجدادنا هم كنعانيون لا صلة لهم بغير الكنعانيين، وهو اتجاه تنادي به اصوات محدودة تجعل منه موثلاً وتختط منه لنفسها مذهباً. لو كان هذا هو توجه الشاعر فهو حر فيه، أما مجرد الإشارة العابرة، فعلم ذكرها أفضل. ولعل الإشارة الى أرض كنعان تأتي في سياق يأس الفلسطينيين من بقية العرب، لذا فهم يرون أنهم فلسطينيون فقط ولهم إمتداد تاريخي هو هذه الكنعانية.

أما المقطع الرابع فهو ينهض وقد طهر نفسه من ضمير التساؤلات التي ترد قبل أوانها، لأن الرمل يقرنا من دنا، وثانياً، وهو الأهم، لأن هذه البلاد تسكن الناس ولا يسكنها الناس. وذلك لأنها تحملهم وزرها، وزر الدافع عنها، وهي إشارة ذكية الى جذر تاريخي أصيل. بلاد مهد الحضارة واسطة العقد بين البلدان، طريق القوافل... كل هذه لاعتود عبارات تفخيم بوقاء لأنها تجذب تبريرها الكاسح في أن بلادنا تسكن الناس فتدفعهم للدفاع عنها. هذا على مستوى، أما على مستوى آخر فإنها تسكن الناس أيضاً بجمالها وسحرها فنرى أهلها يدورون عليها كما يدور الصوفي على معشوقته في علاقة وجد. غير أنه وجد لا يمتد وانما يدفع الى العمل فيها والانتاج منها وهما التجسيد الحقيقي للمحب، ورغم أن أناس البلاد يصارعون الموت فإنهم يجدون الوقت لمحبة بلادهم، فالأرض تستفيق على مطر يوحى بكل ماتقدم

أما المقطع الخامس فهو كله صور تفريد وإعطاء تفاصيل لـ «هو السجن»، صور تجعل للضمير جسداً كامل الملامح . على أن الذى يفجر الدلالات وينتقد بنية القصيدة هو التباين المولد لهذه الدلالات ما بين:

«تطير بنا الريح

تنوء بنا الريح..»

تطير بنا لأننا كنا أعزاًزاً نملك الحماس ولا نملك التجربة، وبعد أن تعمقت خبرتنا التضالية بسبب السجن الذى هو كذا وكذا وأصبحنا ثقلاً تنوء بنا الريح، نامت لأن أجسادنا ليست من زجاج يشف وإفنا هى أجساد مسكونة بنقوش من كل لون، ولهذه النقوش وظيفة أنها تختزن تاريخ النضال. ثم ان ماينا من جراح وندوب هى نحن الآن، هى ثقالتنا، ثنريتنا إن جاز التعبير، هى مايطرد عنا الغفلة.

ومثلنا يجب أن تكون القصيدة الفنية الصافية الرنانة ليست نحن وليست القصيدة. إن المعدن الذى يطره التراب والذى يعلق به التراب والصدأ وتتغير فيه خارطة الوجه واليدن هو نحن وهو القصيدة.

على أن ثقالة هذه الثثرية، وهى غير ثقالة المراكمة ، لا يمكن أن تنأتى إلا بالتقاطع مع أفق ما، فتلك خصوصية من خصائص أربع تنهض عليها القصيدة.

هذه صور التمع والبشاعة فى السجن، أما فى الصورة المقابلة فنجد العلاقة الرفاقية بين المناضلين داخل السجن وهى التى تخلق التوازن فى القصيدة. والشاعر يشير الى ذلك صراحة «معادلة صعبة» ، غير أنها سهلة اذا توفر الذى توفر من عزم ومضاء. ومن هذا التقابل بين الصورتين ينهض إيقاع القصيدة الكلى الذى يشطر القصيدة الى نصفين وإن كان يظل إيقاع مقابلة يوازن أكثر مما يفجر هذه العلاقة. غير أن هناك إيقاعاً آخر ينشأ من تقاطع حركتين فى بعض المقاطع ويخفت فى مقاطع أخرى. ولعل أفضل تجل لذلك وأقوى تجل وأكثر هذه التجليات حرارة هو التقاطع بين تطير بنا الريح / وتنوء بنا الريح كما سبق وأوضح، وإذا كان المقطع السابق هو نهوض المقابل فإن فى المقطع الثامن يرحاً بالعلاقة، معادلة صعبة ولكنها سهلة الحل. أما المقطع التاسع بعد جدلية التقابل والروح- فيرسم الطريق الى امام.

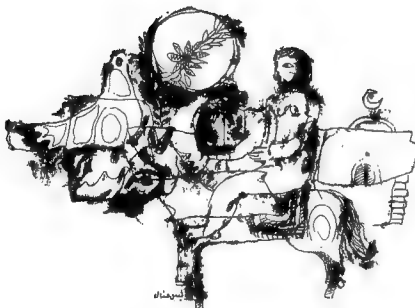
«قلت فليكن السجن جسراً

تمر عليه القبايل»

وهكذا يتضح أن الإيقاع ليس هو تلك الحيل المجانية المتمثلة فى القافية أو التزييق البلاغى وإنما هو الذى يشق البنية حتى القاع وينهض من جوفها ثانية، فتهدر القصيدة بكل نيتها بدل أن تهتز وتثنى وترتج فى أثناء مطاردة الحيل الصغيرة فى محاولة خلق إيقاع خارجى.

من هذا التحليل لبعض قصائد الديوان يتضح أن القفالية الشعرية فى هذه القصائد الثلاث، قد وعت اللحظة التاريخية التى يعيشها شعبنا الفلسطينى داخل إطار اجتماعى واضح المعالم ويرتبط بتاريخية هى تاريخية النضال من أجل القضية. كما أن فى القصائد ذهاباً واضحاً من الشخصى الى

العام. وفي ترتيب القصائد موضع النقد أشرت الى رحلة اللهاب من الشخصى
 الخاص الى الخاص غير الشخصى ثم الى الضمير نحن.
 أما الموضوعات الأربعة التي أشرت اليها على انها قوائم الفعالية الشعرية
 فهي: اللغة، التجربة، التواصل، الثقافة.
 اللغة موصلة والشاعر ينجوها الا في المراكمة، والتجربة أوسع ما تكون،
 وكذا التواصل الذي يرتبط بتاريخ الشاعر الشعرى ومواقفه
 أما عن الثقافة فانها مناخ يتجاوز فيه الشاعر نفسه باستمرار، وينضج
 فيه باستمرار وهي دليل واضح على عمق تربيته وسعة افقه.



نقد

قصص حنا ابراهيم:

بين الفن والخطابة

محمد علي طه

لاشك ان القاص الناجح كما يقول الكاتب الكبير يوسف ادريس هو فنان قادر على تركيز الحياة وتكثيفها ، وعلى تركيز الرؤيا الفنية والحكمة البشرية التي يريد ان يقولها ، وتركيز رسالته بشكل يعطيك فيه بهضعة صفحات ماكان الاخرون يعطونك اياه في مئات والاف. فالقصة كما يعتقد الكثيرون هي انسب وسائل التعبير عن افكار العصر الحديث. وهذا العصر الحديث كان قاسيا علينا نحن ابناء الشعب العربي الفلسطيني فلم تتح لكتابنا حرية التعبير بمواضيع شغلت الكتاب والمثقفين في اوروبا وامريكا وآسيا.. لم تفكر باثر الالة على الانسان ولا الضياع والعيث فلم نلجأ الى الوجودية او اللامعقول او غيرها من المدارس الادبية التي غزت عالمنا.. لأن قضية شعبنا الكبرى- بما فيها من مرارة وصراع وثورية وتمسك بالجذور وطعنات بروتسية وكبروات جياد ونكبات ومحن وهزائم ثم قيامة مسيح العصر- هذه القضايا سيطرت تماما على ماكتبته من شعر وقصة ورواية ومسرحية وأغنية فكننا ومازلنا ملتزمين بتجسيد هموم الانسان العربي في بلادنا خاصة والشعب العربي الفلسطيني عامة، مع أيماننا التام أن الادب «لايشعل الحرائق في العالم العفن ولكنه يخلق في نفس الانسان ضرورة الخلاص من ذلك العالم العفن» كما قال القاص السوري زكريا تامر ذات مرة. وانطلاقا من فهمنا لدور الادب والمناخ الذي نعيش فيه كان الارتباط بالادب الواقعي الذي يصور الحياة تصويرا صادقا.

ومن هاتين النقطتين اللتين تكونان مركبا مزجيا في معناهما وهما «الواقعية» و«الصدق» اود ان ادخل الى عالم حنا ابراهيم القاص.

فمن خلال مذكرات حنا ابراهيم التي نشرها في صحيفة «الاتحاد» والتي كشفت للجيل الجديد عن الدور الذي قام به ورقاقه اعضا، عصبة التحرر الوطني تبرز امامنا حقيقة هامة وهي أن حنا

ابراهيم حدد موقعه السياسى وموقفه الفكرى منذ نعومة اظفاره مع يقينى ان ذلك الجيل لم يعرف نعومة الاظفار.

وهذان الامران الهامان فى حياة الفرد، وهما الموقع السياسى والموقف الفكرى، كان لهما الاثر الكبير فى توجيه حنا ابراهيم للواقعية والصدق منذ بدأت مسيرته فى دنيا الحرف والكلمة. ،وان كنت لا اريد ان اكتب تاريخا لمسيرة حنا ابراهيم الادبية ولسيرته حياته الا ان ارتباط حنا ابراهيم بالشعب والتاريخ وبالذاتية جعلتني اقرأ سيرة حياته من خلال اقايصيه، فكأن اقايصيه كانت سيرة ذاتية له عن وعى منه أودون وعى. ولماذا لا تكون سيرة ذاتية وكاتبنا هو القروى الواعى المناضل المتمسك بالارض والجدور.. وهذا هو القطاع الاكبر من شعبنا. حين يكتب حنا ابراهيم قصة ذاتية مثل «قصيدة لليويل القضى» أو «درسان فى الرماية والسحر» أو «عن الانسان السعيد» أو «لقاء غريب» فهو يرى فى ذاتيته اغودجا لهذا الشعب الذى يكتب من أجله.

ان قصص حنا ابراهيم فى مجموعها هى الملحمة البطولية والتراجيدية التى كتبها هذا الشعب العظيم منذ اطلق رائد الثورة الفلسطينية عز الدين القسام رصاصته الاولى حتى الصراع مع رصاص جيش الدفاع الاسرائيلى فى حارات سخنين وفى مخيمات اللاجئين الفلسطينيين فى لبنان. فقصصنا يكتب القصة الادبية ليحكى تاريخ هذا الشعب الاصيل. ومن خلال دراسة هذه القصص يمكن تقسيمها الى فترات زمنية وتاريخية، تصور هذه القصص اجواها وابعادها الاجتماعية والسياسية.

الفترة الاولى: فترة الثورة الفلسطينية والمعروفة بثورة ال ٣٦، وتبرز هذه الفترة فى قصصه «رفيق فى السلاح» و«مكان مقدس» و«مفهوم قديم للثورة» و«فى البيت القديم» و«درسان فى الرماية والسحر» و«محكمة». وباطال هذه القصص هم من طبقة الفلاحين المنسحقين مثل الجمال والناطور والفلاح الذى لا تسد غلة ارضه مؤونة العائلة طيلة السنة.

الفترة الثانية: فترة الدفاع الهوى. فى المرحلة السابقة كان البطل يقاتل ليطرد الاستعمار ويبنى دولة مستقلة اما البطل فى المجموعة الثانية فيعارض التشريد وصوته لا يسمع كما فى قصة «وثيقة» او يصارع المطر والخوف ليبقى حيا وهو يشرد او يصارع الملاك الصغير من اجل سلة زيتون تكون وسيلة لتساعده على الاتصال بابيه اللاجئ، أو لقاء مع عظام الاهل فى القرى المهلومة، أو صراع مع قنايل الحرب، التى بقيت فى الارض، من اجل الحياة.

الفترة الثالثة: هى فترة صراع الانسان العربى فى بلادنا مع السلطة والصهيونية والرجعية والعنصرية وتقسكه بارضه ودفاعه عن حقه. وهى فترة طويلة.. عاشها الكاتب وشارك فى أحداثها سواء فى عمله فى المحجر او المطبعة او الجريدة او الحزب او القرية، وهذا يبرز فى قصص «الذكرى العاشرة» و«الارض الطيبة» و«أحد الجنود المجهولين» و«صور من يوم الارض» و«جدران غير طيبة» و«ريبور تاج متأخر» و«خطوات على طريق العودة» و«زيارة صيفية» و«سومارة» و«انا ابوك يا جميلة» والرجل الذى حوى الامن. والبطل فى هذه القصص فلاح اصيل وثورى يقاتل من اجل حقه وارضه.

ولقد خطر بهالي أن أقسم قصص حنا ابراهيم تقسيما آخر يرتبط بالجزء القوي الذي تصوره، وهذا التقسيم ينتج من وسائل النقل المعروفة، فقصص الفترة الاولى هي فترة الجمل والحمار فما أكثر ترويد هذين الحيوانين وربما اختارهما حنا رمزا للصبر. والفترة الثانية هي فترة التراكاتور حيث تظهر هذه الآلة الحديثة، وربما اختارها حنا ليصور محاولة قلع الجذور، والفترة الثالثة هي فترة السيارة وربما اختارها حنا ليعلم عن قوة انطلاق هذا الشعب.. ولكن دعوني اعترف ان هذا الاجتهاد مني ربما لا يقنع الاكثية خاصة اذا علمنا ان علاقة حنا ابراهيم بالرمز اسوأ من علاقة الحماة بكنيتها.

ان ما يميز هذه المجموعة الكبيرة من قصص حنا ابراهيم هو الامور التالية:
اولا: الارتباط بالارض وتمسك الفلاح بأرضه ووطنه وقريته وبيته القديم وذكر اسماء لبعض قطع الارض والنباتات البرية.

ثانيا: ابراز البطل الشيوعي الصادق المخلص لوطنه وشعبه والمضحي بسعادته ولذته الحياة من اجل الآخرين، كما يبرز في «البيت القديم» و«ويشة» و«قصيدة لليوبيل الفضى».. و«لقاء غريب» و«عن الانسان السعيد» و«احد الجنود المجهولين»، و«صوت من يوم الارض». وهذا الشيوعي ينفخ بوقه وموقفه. ففي ص ١٢٨ من «ازهار برية» يدور هذا الحوار:

الاخ عيسى

- نعم

- من اين؟

- من اسرائيل

-

ويبدأ على وجه تعبير هو مزيج من الدهشة والاشمئزاز.
نعم من اسرائيل وشموعي ايضا.
ثالثا: تصوير قضية شعبنا من كل جوانبها. الاستعمار البريطاني والرجعية العربية- الصهيونية

رابعا: التصوير الفوتوغرافي الدقيق للبيئة القروية الفلسطينية:
خامسا: الحبس الطبقي... فالارتباط بالفلاحين المنسحقين والعمال بارز جدا وان كان نصيب الفلاحين هو الاكبر فيعود لسببين اولهما محاولة ابراز تمسكنا بالارض ومقاومة قلعنا من جذورنا وتحولنا الى عمال مطاعم وشوارع، وثانيهما ان الكاتب ابن القرية الزراعية.
سادسا: ان يظل حنا ابراهيم هو بطل لاكثر من قصة فتايف الجمال هو بطل لقصص «رفيق في السلاح» و«مكان مقدس» ويظل ثانوي في «البيت القديم» و«مفهوم قديم للثورة».

ان حنا ابراهيم في قصصه يحاول ان يمزج بين العمل الادبي والوثيقة التاريخية، فهو قاص مؤرخ لا يجهد نفسه من اجل الفن القصصي قدر ما يجهد نفسه ليسجل الواقع التاريخي بصدق تاريخي. فإبطال قصصه وحوادث قصصه تشعر انك تعرفها ان كنت مخضرمًا كحنا او ان كنت شابًا

وسمعت بطولات والدك عن الثورة أو أنك شاركت في خلقها خاصة في القصص الأخيرة . وتسلك حنا بالواقعية الى ابعد حدودها جعله احيانا يتعد عن الفن القصصى ويروى احداثا وقعت دون ان يغير شيئا حتى اسما ء اصحابها . ففي قصة « من صور يوم الارض » يروى قصة ابر طه وابنه « دينو » اللذين يسكنان عرابة ويذكر اسم سكرتير الحزب الشيوعى فيقول « هيك اذن .. هذا الى بوجههم ، طيب ليبشروا الا ان الارض بحالها لتصير شوعية . ولك ياولد رح شف لى فضل اذا بقلبنى فى الحزب بتاعه انا ابوك يا طه مريح التعبان » وأبو طه قد استراح قبل يومين وهو عم أبى وامى وكان من المفروض ان اكون فى هذه اللحظات اشارك فى ختمه اليوم الثالث لوفاته . وقد حدثونى يوم الجنائز انه مات وهو يتمسك بيده بورقة الخمس ليرات ويقول « بدى اركب فيها واروح ميعار »

وحنا ابراهيم احيانا يتدخل كثيرا فى ابطال قصصه فيجعلهم يتحدثون بما هو فوق مستواهم الفكرى فابوعبد الرحمن بطل قصة « البيت القديم » عجوز شارك فى ثورة ال ٣٦ وهو ناطور ابن ناطور ولكنه يحدثك عن اثار الفراعنة ، ويقول ليشيت قوله « يجوز ان امرأتى ملت وهى تسمعنى احكيها للقرىب والبعيد لكن اما قال المتنبي فليسمع النطق ان لم تسعد الحال » و احيانا يترك دور القاص ويبرز دور الباحث الاجتماعى او السياسى او المحرر الصحفى فى قصة « حين لم تعد المرأة العربية ضلعا قاصرا ، يقول معلقا على الاثني هذه المرأة : « وسياأتى يوم تلاقى فيه هذه الاغانى الاعتناء اللازم » و احيانا اخرى ينسى دوره كقاص ويلجا الى التعليق السياسى ، ففي قصة « جدران غير طيبة » يقول : وينهى ان نسجل هنا ان يوسف سوسان لم يكن يوما ضليعا فى السياسة ولاحتى مهتما بها ولم يحشم نفسه ابدا عنا تحليل الظروف المتغيرة التى ادت ان يعرض عليه قضاء شهر العسل فى اسرائيل » .

واحيانا اخرى ترى بطله يحدث رفيقه او راوى القصة الذى هو قروى مثله باحاديث تفسيرية وكأنه يخاطب اجنبيا مثل قوله فى قصة « رفيق السلاح » و« بضعة ارغفة من خبز الذرة التى تسمى كراديش » او قوله « فى البيت القديم » : زفونى كما يلحق بعريس محترم وكان صف سحجة لم تشهد القرية اكبر منه ، نسيت ان اقول لك ان الشعراء الشعبيين نحن نسيمهم حداة للمرة الاولى وربما الوحيدة فى حياتهم لم يتقاضوا اجرا كذلك »

وحنا ابراهيم فى قصصه يعتمد على السرد ولا يلجا الى الحوار كثيرا وان لجأ اليه يبدو للقارئ انه لا يجيده فهو إما فوق مستوى البطل او مزيج بين العامية والفصحى والافضل لو كان بالعامية او بالعامية المفصحة .

وفى بعض الاحيان ترى قاصنا يستطرد فيكتب قصتين فى قصة واحدة كما حدث فى « الارض الطيبة » او نراه يلجا الى الخطاب او التقرير الصحفى .

وحنا ابراهيم عندما يهمل فنه ويهتم بالقضية والتاريخ فذلك يعود الى حنا الانسان القائد الشيوعى الذى يقضى وقته بين العمال والفلاحين شارحا موعيا او خطيبا فى الاجتماعات العمالية والانتخابية او محررا فى الجريدة او عاملا فى المطبعة او حجارا فى محاجر البعنة او

جمالاً صغيراً كما يبدو من قصصه الأولى. فكاتب له هذه الخلفية لاهم له الا ان يوصل كل ما يريد لقارئه البسيط. وان كنا نلمس العذر لحنا ابراهيم في قصصه الأولى حيث كانت غالبية شعبنا من القرويين الاميين او الذين يفكون الحرف بصعوبة فلا نعذره اليوم فقراؤه اليوم مشقون وجامعون وحتى هؤلاء الذين كتب لهم في البداية قد ازدادوا وعياً وادراكاً لما يقرأونه ان التجديد هو حركة الحياة الدائمة والمستمرة ولاطعم للحياة بدون تجديد ونحن كتاب القصة القصيرة كتاب هذا الجيل الذى ولد بعد حنا ابراهيم... نعتز به ككاتب صادق ومثابر ونعتز به كصديق ودود ونعتز به كقروى ونعتز به كمناضل عنيد .. ولكننا نريد لحنا ابراهيم ان يطور ادواته وان يتعامل مع الكلمة القصصية معاملة ارقى. فالغد هو الحياة .. والحياة متجددة وحنا ابراهيم خير من يفهم الحياة وابعادها .

قرباً مع الباعة :

الكتاب الاول من سلسلة:

«كتاب أدب ونقد»

رحلة إلى مصر (الوانى وسخاء)

كزانتزاكيس

ترجمة: محمد الظاهر، ومنية سمارة

(سلسلة غير دورية تمنى بالابحار المتميز والمعرفة

التقدمية الرفيعة، يصدرها حزب التجمع أربع مرات

كل عام)

رئيس التحرير

فريدة النقاش

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

حوار

الكاتب والناقد صبحى شحوروى:

مع الحياة، ضد تأليه البنية

أجراه: انطوان شلحت

صبحى شحوروى كاتب فلسطينى ليس شديد الانتشار، رغم أنه غزير الانتاج وعميقه. تحببته فى غالب الاحيان- كما سيقول لنا فى سياق هذا الحوار- الطبعات إلرديشة المليئة بالاطياء، وما اكثرها، فيعزف عن النشر، صدرت له حتى الآن مجموعة قصصية بعنوان «المعطف القديم». وله مجموعة اخرى تحت الطبع بعنوان «الداخل والخارج».

بعد العام ١٩٦٧ اتجه الى كتابة النقد مدفوعا باحساس مسؤول لفعل شىء ملموس فى مواجهة اختلال كثير من المعايير التى يؤمن بها هذا الاحتلال الذى انعكس فى معاملة الاديب، من خلال طقوسية كاملة «بمعايير اخرى ليس بينها أدبه»- كما يقول.

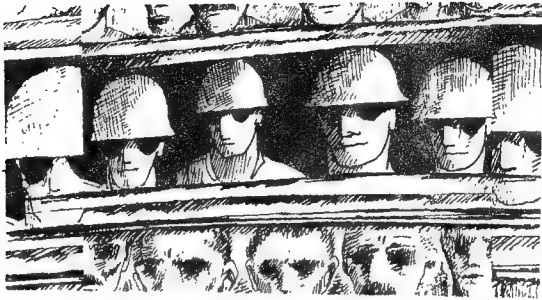
كتاباته النقدية تنظمها رؤية ناضجة ومفاهيم فكرية ذات بعد وعمق كبيرين. وربما يكمن السبب فى تلك التوليفة الخاصة التى تقوم، عند هذا الناقد، على نقد اعمال ادبية وابداعية يكون فيها، المضمون والعنصر الفنى سيد الموقف. وإذا شئنا الدقة فانه ذلك النقد الذى لا ينصرف عن المضمون انصرافا شبه تام لهما وراء شكلانية الكتابة، وذلك النقد الذى لا يبعد «المضمون الجيد» بينه وبين تتبع العناصر الفنية التى تشكل أصرة عضوية فى الجسد المتكامل للعمل الابداعى نفسه.

- فى البداية حبذا لو تذكر لنا نهضة عن البدايات الثقافية والحياتية وعن مصادرك المعرفية، عمقياً وافقياً؟

* أرى ان هذا الطلب ينطوى على مسألتين:

(أ) المصادر التى أثرت فى كقارىء.

(ب) البدايات فيما كتبت.



أحب أن اقرر أولا أنني من المغرمين بالقراءة الى درجة شديدة. ولا ادرى ماذا أفعل فى اليوم الذى لا أقرأ فيه . وقد بدأت قراءتى عامة، إذ كنت أقرأ كل ما يصل الى يدى، ومع الزمن أصبح لى منحى واضح فأنا لا أقرأ الآن الا الكتب المتخصصة، ومن بين ما تزخر به مكتبائنا نادرا ما تعجبنى بعض الكتب.

ولدت عام ١٩٣٤ وعشت مثل اى طفل ريفى وتفتح وعيى على الدنيا فى اوائل الاربعينات. وعشت طفولتى حتى نهاية الصف السابع ابتدائى فى قريتى بلعا، قضاء طولكرم. دخلت الكتاب واعجبت به على عكس الكثيرين. هناك لاسقوف دراسية اسمها الصفوف، ويسمح للفروق الفردية ان تظهر إذ يتخرج الطالب بعد ان يعرف كل ما لدى الاستاذ. وفى فترة قياسية تعلمت مبادئ القراءة والكتابة والحساب كما يقول السكاكيتى العظيم. اما المدارس النظامية فلم اغرم بها، آسف لبحودى فالعبودية للمعلم فيها تجاوزت وكثر هم المعلمون الذين لا ينطبق عليهم هذا القول. معلمى الاخر كان «الهيش» باللفظة الدارجة على كل ما فيه من ظواهر ومؤثرات وعلى كل ما يكتسب فيه من مهارات.

«فتوحات الشام» و«الأم»

أول كتاب قرأته كان «فتوحات الشام» للواقدي وهو كتاب يؤسطر التاريخ. ثم قرأت بعض الادب الشعبى وبعض روايات جرجى زيدان. بعدها عثرت على قصص ارسين لويين واغرمت بحبكته واقبلت عليها بنهم. وفى اول الشباب قرأت رومانسيات المنفلوطى المترجمة وبعض رومانسيات محمد عبد الحليم عبد الله الاولى. وفى وقت مبكر اكتشفت ادب نجيب محفوظ. بعدها اتجهت لقراءة الادب العالمى المترجم. قرأت بلزات وكثيرا من الروايات الروسية قبل الثورة، من معطف غرغول حتى بعض اعمال العملاقين تولستوى ودستوفسكى رغم الاختلاف القائم فى التوجه بينهم، التوجه الملحمى عند الاول والتراجييدى عند الثانى، وقرأت ادب ما بعد الثورة

واعجبت بـ «الأم» و يالدون الهادي» بالذات، بالإضافة الى كثير من الكتابات الايديولوجية. اما من الامريكيين فقد اعجبت بهمنقواى واسلوبه القوى البسيط وجملته القصيرة، بعدها اتجهت الى دراسة الفلسفة وثلت فيها شهادتي الجامعية الاولى. وكنت انظر اليها دائما كاحدى الطرق المؤدية الى الادب مثلها مثل بقية العلوم الانسانية. من المجلات تابعت مجلة «الاداب» ومجلة «الطريق» اللبنايتين ومجلة «شعر» وما كان يدور من صراع ايديولوجي بينها.

اما عن الكتابة فقد بدأتها فى الصفحة الادبية لجريدة «الجهاد» ثم فى بعض الصحف اللبنانية. وعندما صدرت «الافق الجديد» فى اوائل الستينات ساهمت فيها مساهمة فعالة وكتبت بها عدة قصص اشتهر بعضها مثل «الزامور» و «سلة التين» وغيرها.

اما قصة «المعطف القديم» التى سميت مجموعتي الاولى باسمها، فقد نشرتها فى مجلة «افكار» الاردنية التى صدرت قبل العام ١٩٦٧ وكان يتترأس تحريرها صديقي الراحل الاستاذ محمود سيف الدين الايراني، القاص الفلسطيني المعروف. فى «الافق» كنا أبناء جيل نكتب القصص وتدور بيننا المناقشات وكان رئيس التحرير، الاستاذ امين شنار، يوفر لنا درجة من الديمقراطية أرضتنا جميعاً.

«الافق الجديد» اوست لجيل اصبح معروفا ويمثل مرحلة تاريخية بالنسبة للادب الفلسطيني. وقد ارتبط اسمى باسم القاصين الشهيد ماجد ابو شرار وكاتب التراث المعروف الان الاستاذ غر سرحان، كنا نكتب دون معرفة سابقة بيننا وكنا نزرر المجلة احيانا فيحصل تعارف ما، ولم نتح لنا الفرص المتاحة الان، لم يكن لنا اتحاد ولم تكن تعقد بيننا لقاءات متواصلة كما هو الحال اليوم، وقد كتبت حتى عام ١٩٦٧ (٣٧) قصة تحديداً ضمنمت تسعا منها فقط فى مجموعتين الاولى «المعطف القديم».

تجبطنى فى غالب الاحيان الطبعات الرديئة المليئة بالاطحاه وما اكثرها فاعزف عن النشر. لى مجموعة تحت الطبع بعنوان «الداخل والخارج» لا ادرى متى ستخرج للنور لنفس الاسباب السابقة.

بعد العام ١٩٦٧ تابعت كتابة القصة واتجهت ايضا الى كتابة النقد لاحساسى بالمسؤولية واختلال كثير من المعايير التى أو من بها. أعنى ان يعامل الاديب بمعايير اخرى ليس بينها أدبه.

- الى اية مدرسة نقدية تنحاز فى ضوء تعدد الاتجاهات النقدية الاصيله والمنقولة والمطعمة، التى يزعم كل اتجاه منها أنه تهاو المرتبة الاولى فى مواكبة عملية الابداع الادبى؟

«الأدبية» والسياق الاجتماعى:

* أنتمنى صراحة لتجاوز الواقعية. انى احس بطغيان الروح البراغمية، وانا ارى انه لايد من حماية المشاعر الانسانية منها، لايد من حماية العالم الداخلى للتسامح والالتزام بتفكير واقعى

يدور حول موقف مركزي. الواقعية هي التي تمكن من ادراك النزعة قبل ان تصبح ظاهرة وهي التي تساعد الفنان على ان يرى الحياة ويملكها. يجب ان نرى حيوات الآخرين، ان نرى العالم من خلال علاقة متبادلة، ولابد من الكشف عن الشخصيات في حالة حركة وصراع. وعلى الكاتب ان يصغى للحياة، ان ينحنى فوقها باهتمام ليراقب ويسجل. ان الفنان الذي يمتلك فتشازيا وخيالا جامعا هو بالتاكيد خلو من المواهب الاخرى. على الاديب ان يتعامل مع الاشياء لا ان يطوق نفسه بأشكال لغوية وصور فنية ورموز اسطورية فقط فهذا وسط اصطناعي يؤدي بالفنان الى ان يذفن نفسه وينقطع عن الحياة.

غير انه تحت مظلة هذا العنوان العريض (الواقعية) اتجاهات متعددة، فهناك الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية وغيرها. لقد تلتقت نظرية الانكاس التي أتهم بها لوكاتش نقدا شديدا من بريخت وغيره كما ادخلت تعديلات من كثيرين بعضها يعتبر تطورا مشروعا وبعضها يعتبر انحرافا، ومن افضل الاضافات والتعديلات ما فعله لوسيان غولدمان في نظريته المسماة بالبنوية التوليدية والتي تنهض مهمتين رئيسيتين في أن واحد طال الجدل بين انصار كل منهما وهما:

أ- دراسة الادبية من جهة، اي الاهتمام بالنص واضاءته من داخل، والتعامل معه كبنية تحتاج لجهد في تحليلها دون ان نجعلها تقول إلا ماتقول.

ب) ثم ردها الى سياقاتها التاريخية والاجتماعية.

وهو يميز بين الذات الفاعلة المتجاوزة للذاتها والتي تلقى بالا لهُسوم الطبقة او الجماعة التاريخية التي تنتمي اليها. وهو يربط بين السياقات والنص عن طريق مايسميه «رؤية العالم». و«رؤية العالم» كلية متجانسة. وعطفا على ماقلته عن النقد قانا ارى ان عمل الناقد الاساسي يجب ان يتصل بمشكلة الوحدة ونوع التكامل الذي يشكله العمل الادبي، والصلة القائمة بين الاجزاء ودورها في بناء التكامل. ان «رؤية العالم» تستطيع ان توحد وظيفة ابنية متغايرة في المحتوى. وهي موجودة داخل النص وخارجه معا. أنها اساس معرفي لفهم العلاقة بين الاجزاء، والكل داخل النص وبين الاجزاء وبعضها وبين البنية وبنى اخرى ثم الربط بين كل ذلك والاضاح التاريخية والاجتماعية للطبقة او الجماعة التاريخية. وهي تنحاز للوعى بالممكن وتسهم في وضع التصورات لحل المشكلات.

وهذه الذات الفاعلة تختلف عن الذات العادية بانها تقيم بينها وبين موضوعها وحدة جدلية يتم بها تجاوز الانا الى التحن. والبنية تتحدد بوظيفتها وهذا يناقض البنيوية الشكلية التي تؤله البنية وترى انها معزولة عن اى سياق وليس لها هدف الا ذاتها ولا وظيفة الا ما تقول.

لقد ورد اليها اثر البنيوية من طريق الكتاب المغاربة نظرا لقرينهم الجغرافى والثقافى من فرنسا، وهذه النظريات متأثرة بعلم اللسانيات، وفي رأى ان

علينا ان ندقق فيما نأخذ. وهناك نقاد مرموقون استفادوا من البنيوية دون ان ينفدوا مواقعهم التقدمية لعل أشهرهم د. منى العيد، وانا معجب بما تكتب اشد الاعجاب وارى انها تتجاوز التأثير الى التعصيل. لقد استفاد غولدمان من عدة اتجاهات دون ان يفقد اصالته، اما النص عند الشكليين من البنيويين فهو جيشان يتحور ويدور على نفسه دون ان يتقدم.

وأخيرا فانا ارى الذات فى النص وهى تواجه ازمة هوية ولا تجد خلاصها الا بالتمسك بالتاريخ، مثلها مثل جماعة تاريخية او طبقة تواجه مأزقا تاريخيا هى الاخرى وازمة هوية فتعود الى البحث عن الجذور. قد تسود الضبابية فترة لكن الوضوح قادم لامحالة. الشاعر او الكاتب تغريه التجربة الذاتية يمر بأزمة هوية وضبابية ثم يجد خلاصة فى الانتماء لجماعة او طبقة تبحث هى الاخرى عن أصلاتها بالمواجهة ومعرفة الاهداف والتمسك بالتراث الى غير ذلك ولعل هذا اقرب ما يكون الى وضعنا الحالى اعنى ذلك التقابل والترابط القائم بين اديب القضية وجماهير القضية. ويمكن لل نقد ان يستفيد من هذا فى مراجعة بعض النصوص وفى اثناء تحليلها.

-هذا يعنى ان الناقد لا يمكنه ان يمارس النقد دون منظور عام او رؤيا شاملة للعالم؟

-الجواب الوحيد وبناء على كل ما تقدم هو: لا يمكن.

-كيف ترى الى النقد الادبى الفلسطينى عموما وفى فلسطين المحتلة خصوصا، ما هو واقعه الراهن وما هى عوامل نهوضه؟

احب بداية ان اقر صعوبة كتابة النقد خاصة الذى يطمح لان يصبح دراسة علمية فهو يحتاج الى اطلاع وموهبة، وكتابته عندنا غير مجزية فالاهتمام بالنص اكبر. والناقد يحتاج الى نصوص محرّشه، تشير اهتمامه كقارئ، مستمتع بقراءة الادب وهذا ما لاتوفره النصوص عندنا. البعض يظن ان الناقد هو مراجع كتب فقط وان عليه ان يكتب عن كل ما يصدر. لعل هذا ينطبق على بلدان اخرى الاعمال الجادة فيها اكثر وانضج. عندنا تأتى الكثرة على حساب النوعية والبعض يذيلون كتبهم الجديدة بقائمة طويلة بأسماء الكتب التى القوها حتى دوسيهات الطلبة ويرون ان كثرة الكتب مثل كثرة الاولاد الذكور تسند الظهر وتعلو المرتبة.

أنا وبحكم السيطرة الخارجية المتواصلة علينا لم نمارس الموضوعية العلمية والحياد العلمى عمليا، والنقد الصريح مازال يغضب وقد عانيت من ذلك، بعض اصدقائى ردوا بكتابات كيدية لان آرائى لم تعجبهم.

فى الخارج يوجد نقاد فلسطينيون تغلب على معظمهم الأكاديمية مثل د. احسان عباس، ومن كانوا فى الداخل وخرجوا الناقد الشاب فخرى صالح وله كتابات ممتازة، ولو انتى قرأت مؤخرأ ما يشى بأنه واقع فى حائل البنيوية

الشكلية التي هي نظرية عديمة تؤله النص وتنفي اهمية ما عداه.

فى الداخل بدأنا بدايات مشجعة ثم انتهينا الى القليل. نحن كتبوا د. ابراهيم العلم وهو مثلى
من ظلوا هنا من كتاب «الافق الجديد». معظم الكتابات يطفى عليها طابع التسرع. لقد قام اتحاد
الكتاب مؤخرا مشكورا باقامة ندوات مناقشة لبعض ما يصدر عندنا شاركت فى بعضها. وقد
سعدت بدخول بعض الاكاديميين الى الساحة وان كان معظمهم متشددا ولعل من المعهم د. محمود
العطشان من جامعة بير زيت.
الجسم الأدبى مصاب بالتشتت:

كما ان هناك صديقى القديم- الجديد الاستاذ محمد البطراوى الذى له وجود فاعل فى الحركة
الثقافية عموما، وان كان لا يكتب الا اقل القليل. وقد ارتبط اسمانا وان كنت اكثر منه نشاطا فى
مجال الكتابة نظرا لانشغاله بمهام كثيرة، البعض يهاجمنا معا يدعوى قلة الكتابة وهذا ظلم لى.
والنقد الصحفى له وظيفية كبرى فهو المحرك على المدى القصير، غير ان النقد المنهجي
والعلمى أبقى. لقد اصدرت كتابا عن القصة القصيرة مع الزميلة د. حنان عشاوى لم يتبع له ان
يوزع لان الدراسة قدمت اساسا مؤسسة خاصة واحتسب هذا العمل ضمن نشاطها.
وكما تعرف فقد نشرت دراسة اعترض بها عن ديوان الصديق عبد الناصر صالح «المجد ينحنى
اصامكم» وانا اعتبره من افضل الشعراء المحليين ان لم يكن افضلهم. واكثر ما يعجبني فيه انه
تابع وكافح وواصل اصدار دواوينه، ولقد بدأ مع كثيرين من ابناء جيله فأين هم الان؟
نحن كتبوا وصمتوا الان الشاعر المجيد خليل ثوما وله دواوين كثيرة وهناك شعرا شبان لعل
من ابرزهم المتوكل طه وقد طور ادواته الشعرية مؤخرى على نحو واضح.

فالنقد كما ترى ضعيف لانه يتطلب احاطة شمولية وطول نفس ولعل رجوع الاحداث السريع
لا يتيح لنا ذلك بالاضافة لما تقدم عن ضعف الادب نفسه واحجام كثيرين من الاكاديميين عن
الكتابات الجادة. ومن المضحك حقا ان ترى كثيرين منهم يملأون الصفحات الداخلية للصحف
اليومية بالمقالات الموجزة المفتعلة ويعتبرونها المجازا ضمن مسار تدرجهم فى السلم الاكاديمى. وهم
بذلك يناقسون الناشئة.

ان الجسم الادبى مصاب بالتشتت الدائم. اذكر التجمع حول «الافق» اول صدورهما والتجمع فى
«البيادر الادبى» اول مجلة ادبية صدرت بعد عام ٦٧ وازدهرت كثيرا اول صدورهما وغيرهما من
المجلات الادبية. وانا احمل اصحابها مسؤولية الانقراض من حولها، بعضهم يقول لك صراحة
ليس هذا النقد الذى نريد ويهاجمك يدعوى ان «نقدك احباطى».

واخرون لا يقولون ذلك وانما يعملون بطرق مختلفة لاقصائك. فماذا تفعل؟

- ما هو موقع الرواية الفلسطينية فى الضفة والقطاع بشكل خاص من
الرواية العربية المعاصرة ومن الرواية العالمية تاريخيا؟

* الرواية فن او روى قصتنا وما زلنا نقوم باستيراده وانا اومن بقول لوكاتش انها ملحمة

البورجوازية. وقد ظهرت مع ظهور الطباعة أزمة البطل الفرد المبكّل الذى لا يتفق مع مجتمعه على عكس الملحمة التى ارتبطت بالمجتمعات البدائية حيث سيطرة الجماعة مطلقة.

ان المشكلة القائمة عندنا هى فى ان الكثيرين من يتصدّن لكتابة الرواية عندنا يكتبونها ابتداء كأنهم مؤسسوها ولا يراعون تقاليدها ولا يتفاعلون مع شكلها كصنف ادبى فواخذون منه ويعطونه وهكذا فان معظم ما يكتب محليا على انه رواية لا يقع فى اطارها. لقد قرأت مؤخرا روايات اكثرها محيط، هناك المذكرات الخاصة وقد تكون جميلة جدا ولكنها ليست روايات. وهناك روايات تأمل فيها خيرا لما تعرفه من جدية اصحابها فترى انها تحشد كل النمطيات وتنحدر الى مستوى التبشير الصرف، إن للأيديولوجية علاقة بالنص لكن بينهما حدود والنص الذى يقول ايديولوجية فقط يستط.

وللاجابة على سؤالك اقول ان هناك روايات فلسطينية ناجحة فى العالم العربى. بعض اعمال حليم بركات وجبرا ابراهيم جبرا، ومن جيلنا هناك روايات يحيى يخلف، وهذه الروايات هى بمستوى بعض الروايات العربية ودون بعضها انها ليست فى طليعة هذه الروايات وأدلك على ذلك بأن الروايات التى درست على انها لجيل مابعد نجيب محفوظ ليس بينها رواية فلسطينية ولا ترقى الى هذا المستوى الا بعض اعمال كنفانى «وما تبقى لكم» بالذات ومن ناحية فنية صرفة. ان الروايات التى نوه بها كانت فى معظمها مصرية وبعضها سورى (روايات حيدر حيدر) ولقد نشأت معرك.. بعد ندوة فاس للرواية، بين النقد الجديد الواقع تحت تأثير المغاربة والنقد الاجتماعى القديم الذى مثله الاستاذ محمود امين العالم واتهم النقد القديم بالقصور، الا ان الاستاذ العالم رد اكثر من مرة ورد التهم الباطلة التى وجهت اليه.

من مواد العدد القادم

-محور: الجامعة/ التعليم/ الإعلام:

(د. سيد الزيات/ ليلى الشربيني/ د. طاهر مكي)

-قصص رضا البهات/ محمود شقير/ اكرم القصاص/

-مقال مهدي الحسيني: سقوط البترودراما

-قصائد: محمد البرغوثي/ يوسف ادوار وهيب

-رسائل: صنعاء (أبو بكر السقاف)/ باريس (بولس كرمي)/ المنيا (عبد الرحيم على)

ندوة «أدب ونقد»

السينما المصرية بعد أحداث الخليج:

الأزمة والحلول

«صناعة السينما في مصر بعد أحداث الخليج: الأزمة والمخرج» كان عنوان الندوة التي دعت إليها مجلة «أدب ونقد» وعقدت بمقر حزب التجمع مؤخرًا، بحضور عدد من المهتمين والفنانين والمنتجين، وبغياب عدد آخر من المسئولين عن العملية السينمائية تنفيذا (رغم دعوتهم)

في تقديم الندوة قالت فريدة النقاش (رئيس التحرير) أن فكرة الندوة تعود إلى الناقدة السينمائية ماجدة موريس، وأوضحت أن المعالجة الصحفية للأزمة تتناول جوانبها الثانوية ولا تتطرق إلى سياقها العام وجذورها الأصلية. وأضافت أنه من الممكن التهرؤ بصناعة السينما إذا وضعنا يدها على العلل الحقيقية وعلى أسباب التدهور وسبل الخروج والحل. إن أزمة السينما ذات ثلاثة أبعاد:

- أ- الصناعة ، التي كانت الصناعة الثانية في مصر بعد القزل والنسيج.
 - ب- التوزيع، واعتمادنا على السوق النفطى الخليجى.
 - ج- الاتعاج، والجمهور المتعلق
- فلنبداً ، ولتناقش هذا المثلث المتدهور.

السينماويست فايز غالى: الأزمة أقدم من الغزو:

يقع المرء فى حيرة حينما يتحدث عن أزمة السينما، فهل يبدأ الحديث بالأزمة الاخيرة الناجمة بعد غزو الكويت أم قبل ذلك؟ فى رأى أن الأزمة بدأت قبل الغزو ومنذ فترة كبيرة جداً، ويأتى الغزو ليجعل الأمور معلنة وملحة لأول مرة.

إن السينما المصرية قد وصلت فى العشرين سنة الأخيرة الى حافة الهاوية، لانها لم تعد تدار من خلال أصحابها الأصليين بل صارت تدار من خارج مصر، من إناس لا ينتمون لمصر، ولا يعتبرون السينما المصرية صناعة وطنية كما كان قبل ١٩٥٢.

بعد ١٩٥٢ دخلت الدولة كطرف فى العملية الانتاجية، ودخل القطاع العام فى السينما كصناعة لها ملامح وتوجه سياسى وأيدىولوجى، وربما كانت هذه هى المرحلة الوحيدة فى تاريخ السينما المصرية التى حدث بها ذلك، وهى المرحلة الزاهية للسينما المصرية. وقد انتهت هذه المرحلة الزاهية فى فترة السبعينيات وهى الفترة الحالية فى تاريخ السينما، وهى التى أوصلتنا الى مانحن فيه.. حيث غاب القطاع العام عن هذه الصناعة مع وجوده فى مجالات أخرى وأنا أتساءل: هل هذا مقصود أم لا؟

لقد فقدت السينما المصرية الكثير منذ أوائل السبعينيات، وأطلق الحبل على الغارب لأى نوع من الافلام، وتكفلت الرقابة بنزع أى فيلم جاد له قيمة، فقد صدر بعد فيلم المذنبون عام ٧٦ قانون الرقابة المعدل الذى أصدره جمال العطارى فوصلت الامور الى أن أصبح القيام من كرسي الى كرسي اتهاماً أخلاقياً أو دينياً أو امتياً. واكب كل هذه الامور تدهور فى حالة دور العرض والاستديوهات والمعامل وبيروقراطية عجيبة تتحكم

والغريب أن القطاع العام عندما غاب عن الانتاج لم يقب ككل، بل ظل كبنك تسليف للافلام فى بعض الأحيان، ولم يقب كأجهزة ومعامل تؤجر للقطاع الخاص كالشقق المفروشة، يعملون بها ويخرجون حاملين معهم مكسباً كبيراً، ولا يعود للدولة غير أموال التأجير.

الاستوديوهات والمعامل أصبحت فى أسوأ حال، دور العرض تتناقص وأصبح الاستثمار فى جراج أفضل من الاستثمار فى دار عرض. أضف الى ذلك تغير نوعية المشاهدين الذين يأتون لدور العرض من الطبقات الطفيلية أو الحرفيين بكل ثقافتهم، ليصبح المنتج خاضعاً لأطوار العرض والطلب، ومن هنا أصبح التنازل وظهور ما يسمى بأفلام المقاولات التى تنتج فى خمسة أيام !!

نأتى للجانب المظلم وهو سيادة مفهوم الخليج فى التوزيع، أو أخلاقيات الخليج، حيث دخل الموزع الخليجى بشكل رهيب فى السينما المصرية وأصبح يديرها من الخارج، وأسماء هؤلاء معروفة ولا يهمهم حال السينما، كل ما يهمهم هو تعبئة الفيلم فى شريط سينمائى أو فيديو، ليباع فى منطقة تغطيه ربحاً يصل الى ٤٠٪ من تكلفته، وبالتالي هو مهتم بإعطاء الفيلم مواصفات المنطقة التى يوزع بها

أن السينما المصرية بالمهن التى تعمل فيها والمهن المساندة يمكن أن تصل استثماراتها سنوياً

لأكثر من مليار جنيه، لماذا تترك الدولة هذا المليار يضيع؟ إن هذا السؤال أوجهه الى وزير الصناعة وهو أحد المسؤولين الأساسيين، لأن السينما بعد الفن هي منتج صناعي، فيها بشر وطاقت بشرية، ولاتملك أى بلد عربى ماثلله مصر من حيث المعدات والتمناخ الملائم، الذى يجعل هذه الصناعة تنمو وتنهض وتعود كما كانت.

الناقد كمال رمزى: التعاونيات طريق الخروج؛

ليس لدى كلام كثير أضيفه للكلام السابق، لكن لابد أن نتحاور حتى لا يكون الكلام متولجا من طرف واحد.

إننا إذاء مرض مزمعن فى السينما المصرية، ولقد مررت فترات كانت السينما فيها تمثّل الدخل الثانى بعد القطن. طوال هذا التاريخ لم يلتفت أحد لهذه الصناعة كأساس مادي، واغتنى من هذه السينما عشرات المنتجين وعشرات الممثلين وعشرات المخرجين. ولكن طوال هذا التاريخ لم نسمع (الا فى القليل النادر) أن فنانا أقام دار عرض أو استديو أو معملا، فيما عدا مجموعة الرواد الأوائل، بل على العكس فإن الاموال التى تأتى عن طريق السينما تعامل كمالوكانت اموالا قذرة- بالتعبير الاقتصادي- تحتاج الى غسيل، فتبنى بها عمارات، حتى أن هناك محطة اسمها محطة فاتن حمامة، وهذا لايسئ لها، لأن بها مجموعة من العمارات تمكها فاتن حمامة، لكن لم نسمع أن هناك ستوديو أنشأته فاتن حمامة، وعندما مات انور وجدى فى أوروبا وجدوا فى جيبه أغرب شئ يمكن أن يكون فى جيب إنسان ذاهب للعلاج: صورة لعاصرتا! وعشرات الممثلين عملاوا أساطيل نقل وفتحوا اجزاخانات وعشرات المشروعات التى ليس لها علاقة بالسينما.

السينما نشاط مظلوم من قبل الجميع، والجميع متواطئ فى هذا الوضع الرأهن... ونحن كمخرجين متواطئون، إن التذكرة التى أقطعها هى بمثابة عقد بينى وبين السينما، بأن تتيج لى رؤية مريحة واستماعا كاملا، ومكانا نظيفا، ومن حقها أن أدفع ثمن التذكرة، وأن أجلس فى التزام تام دون التعليق، ومعظم السينمات لاتعطينى حقى، ولا أو تقوم بتنفيذ واجبهاتجاه المخرج، واستمرار ذهاب المخرج الى دور العرض، هو تنازل عن حقه. وهناك قوانين صناعية لهذا المنتج لو طبقت سوف ينتج وهذا دور وزارة الصناعة وليس وزارة الثقافة.

من ناحية أخرى، فإننا أمام واقع جديد وهو الاعلان داخل شريط الفيديو، واخواننا فى الخليج لديهم قوة شرائية ضخمة، لذلك وجدت شركات العطور والسيارات والرخام والسيراميك وغيرها.. فى هذا السوق مجالا كبيرا واسعا لتسويق وبيع منتجاتها. إن أجهزة الفيديو فى العالم كله تمثل ٢٧٪ من كمية الاجهزة فى الخليج. إذن نحن أمام قوة دعائية أكبر من أى وسيلة أخرى، إذ لجأت تلك الشركات الى الفيديو للإعلان فيه ونزل مندوب التسويق الى مجال الاعلان فى الفيديو، وبدأ يبيع عن مخرج وسيناريو للاعلان.وعليتنا أن نتخيل شكل الافلام فى الفيديو فى هذا الاطار، لأن معظم هذه الافلام لم ترها فهى توزع فى الخليج فقط، وكلها لها مواصفات واحدة. فيها كوميديان واحد (يونس شلبى أو احمد بدير أو سعاد نصر) وتشترك معهم سميرة صدقى.. وأصبح لهم دولة خاصة فى عالم السينما، وهم لا يبحثون عن السيناريو فالارتجال متاح للممثل،

بالإضافة الى رقصة، ونكتة وهكذا. وهناك ثلاث شقق فى مصر تصور بها معظم هذه الأفلام، فضلا عن فيلنتين. كل هذا أثر على النشاط السينمائى وجذب عددا ليس بسيطاً كان من الممكن أن يكون رصيذا للسينما الجادة.

تستطيع السينما المصرية أن تخرج من أزمتها بأشكال عديدة، اقر بها شكل التعاونيات، وهناك أمثلة على هذه التعاونيات مثل مجموعة (خبرى بشارة ومحمد خان وسعيد الشيمى) ومجموعة «أفلام الصحة»، وهم مجموعة من السينمائيين أجلوا حصولهم على أجورهم الى ما بعد القيل..م هذا الشكل يختلف من الاعباء التى يحتاجها المنتج الرأسمالى، ومن الممكن أن يتكرر بالنسبة للمجموعات الفنية وخاصة انها متوفرة!

فايز غالى:الاعلانات مرة أخرى:

أريد أن أوضح موضوع الاعلانات الذى تحدث عنه كمال رمزى، لأنه مرتبط بواقعة حدثت مؤخرا ، وهى أن السعودية أصدرت تشريعا بعدم وجود إعلانات على شريط الفيديو المصرى السينمائى، وقد قلل ذلك من حجم شراء الفيلم المصرى فى الخليج. والمدهش أن غرفة صناعة السينما أرسلت بريقة الى الملك فهد تناشده فيها عودة الاعلانات الى شرائط الفيديو، كى يعود الفيلم بعائد أكبر بعد الأزمة الأخيرة!

كمال رمزى: السعودية منعت الإعلان فى الفيلم المصرى ليس احتراما للفيلم ولكن كل مافى الأمر أن التلفزيون السعودى وجد ان الأفضل له ان يروج الاعلانات بنفسه نظرا للدخل الكبير الناتج عن ذلك، وانه من الأولى ان يرجع له.

فريدة النقاش: فى الخليج لا يحبون الجلابيب:

نحن بصدد حالة معقدة، لكن هناك مخارج وامكانيات ، ونحن نريد أن تطور المناقشة فى اطار الحلول ونطرحها على رأى البام السينمائى والجمهور المتلوق للسينما، من أجل تطوير وضعية السينما المصرية.

إن الزواج الذى تحدث عنه الزملاء هو حالة وهمية مثل حال الاقتصاد المصرى كله، حيث يبدو أن هناك رواجاً كبيراً للبهضائع. لكن الاقتصاد المصرى يعاني من الانهيار كل يوم. ولاشك أن السوق العربية كانت نواة لعلاقة جديدة بين العرب، يلعب فيها رأس المال النفطى دوراً كبيراً، وكان من الممكن أن تكون نواة للحرورية النموذجية، لكن ماحدث كان عكسيا تماما. لقد سألت صلاح أبو سيف عن تجاهل السينما المصرية لقضايا الفلاحين بعد زينب وشئ من الخوف والارض، هذا القطاع الذى يشكل ٧٠٪ من سكان مصر، فكان رده أنهم فى الخليج لا يحبون الفلاحين ولا الجلابيب، فطيبعى إذن أن تتغاضى السينما المصرية عن طابعها الحقيقى، وتتغاضى عن الواقع الذى تعيشه، أمام شروط يفرضها رأس المال النفطى فى لائحته رقابة تسمى لائحة رقابة سعودية،

وقد انعكس هذا الوضع على التلفزيون أكثر من السينما.

ماجدة مورييس: مبدأ التفريط سائد:

الحقيقة أن الأستاذ صلاح أبو سيف يتحدث عن تجربة خاصة به، وكان قد طلب منه التعاون مع أفلام التلفزيون لتقديم فيلم سينمائي، فاختار قصة عن حال المصريين في الخليج وليس الفلاحين بل الموظفون وغيرهم. وكانت القصة تحكي عن علاقة المصري بالسلطات السعودية وأحواله بعد عودته لمصر، والتغيرات التي طرأت على أخلاقياته، والواضحة على سلوكيات كثير من العائدين، فكانت النتيجة أن تعطل صلاح أبو سيف عشر سنوات لأن ممدوح اللبشي عندما جاء لبند التسميق وجد أن محطات دول الخليج معترضه على القصة من البداية والاعتراض ليس فقط على الفلاحين بل على كل ما يتعلق بالوضع في الخليج أو السعودية!

وهناك اللبشة المعتمدة التي ترفض شراء أي موضوعات تمس العمال والصناعة والتأمين والاسكان والزحمة والعلاقات الاجتماعية بل انه ممنوع كذلك شراء كل ما يتعلق بالعلاقات الأسرية (مثلا زوج وزوجة يتشاجران ، أو يتحدثان في غرفة وحدهما)!

إن السينما المصرية لم تكن معتمدة على نفسها في التوزيع، والحقيقة أن السينما المصرية حتى الستينيات كانت لها أهمية خاصة عندنا من خلال القطاع العام، ولكن بعد ذلك بدأت السينما الدخول في مرحلة ثانية بعد إلغاء القطاع العام أو انجهاه لإلغائه، فمن سيقوم بالانتاج الجيد؟

لم يطرح هذا السؤال أحد، لذلك فإن أفلام مثل المومياء والمستحيل والأرض لم تكرر لأن. بعد الانفتاح أصبحت السينما أزمة ضمن أزمات المجتمع بشكل عام، فإذا كان مبدأ التفريط سائداً فهل سيفكر أحد في حال السينما؟ هناك قانون يقول إن أي منشأ في أي حي جديد لابد أن يكون به دار سينما، فهل في عصر الانفتاح ثم انشاء أي دار للعرض؟ التجربة تثبت أنه منذ السبعينات وحتى التسعينات لم تقم أي سينما رغم نص القانون على ذلك.

وصلت السينما المصرية بعد محاولات تصفية القطاع العام حتى التسعينات لموقف غريب، بعد أن كانت تعتمد على رأس مال وطني، دخلت في مرحلة جديدة واقعة تحت أربعة عوامل:

الأول: مزاج المشتريين العرب، وقد تغير بعد أزمة الخليج.

الثاني: مزاج الموزعين العرب.

الثالث: مزاج طبقة جديدة ظهرت بعد الانفتاح

الرابع: مزاج سماسرة الانتاج في مصر.

والحقيقة أننا لانستطيع أن نقول أن هناك قوة انتاجية مصرية، حتى المنتج القديم هجر الانتاج السينمائي، وأصبح قوام الانتاج يعتمد على المنتجين المغامرين ، وهذا هو المأزق التاريخي الذي تعيشه السينما الآن. ثم هناك القوة الجديدة التي دخلت مثل الفيديو الذي أثر على صناعة السينما، بينما كان من المفترض أن يكون دعماً لها. أضف الى ذلك التلفزيون الذي يحصل على مبالغ ضخمة من الاعلانات وعندما يشتري فيلماً يدفع أقل الاسعار ويعرضه أكثر من مرة، وفي

نفس الوقت يشتكى انه لا يوجد أفلام يشتريها لأن الانتاج متدهور.
فى النهاية أقول إن السينما المصرية تقع تحت رحمة أجهزة لاتخاف عليها وهذا هو المأزق
الأخطر.

النقابات والمنظمات الجماهيرية:

فريدة النقاش: هناك سؤال غاب عن المتحدثين وهو دور النقابات والمنظمات الجماهيرية،
منظمات المثقفين، الاتحاد العام للنقابات، وللأسف كان من المفترض أن يحضر عدد من المسئولين
النقابيين للمشاركة فى الندوة والقاء الضوء على النقاط التى مازالت لم تستكمل فى حوارنا هذا
حول أزمة السينما، كى نلهم خطوطا عامة، بحيث نفتح ولو مجرى صغيرا لحل الأزمة. وأنا أظن
أنه وب ضارة ناقعة، وربما كشفت الأزمة عن الرواج الوهمى لصناعة السينما، ومدى ضيق هامش
الحرية الذى كان متاحا لها نتيجة لضغوط رأس المال النفطى. إن الشئ الذى من الممكن أن يدفعنا
للأمام هو عمل جماعى يشارك فيه القوة المنتجة وجمهور السينما الذى بدأ يرفض التدهور الذى
حدث فيها.

هايز هالى: طبعاً لا بد من التحدث عن الحلول، لأننا منذ البداية نتحدث فقط عن الازمة،
وغاب عنا الحديث عن الحلول، وأنا لم أتحدث عن حلول لأنى كنت فى حالة يأس كامل، لأن الحلول
التي نفكر فيها كسينمائيين تنتهى الى منطقة شبه مغلقه، وهى وضعية النقابات التى تحدثت
عنها الاستاذة فريدة النقاش وأقصد نقابة السينمائيين: لقد حدث بعد مشكلة الخليج اجتماع واحد
لم يدع اليه نقيب السينمائيين الا بشكل مؤقر صحفى للصحفيين المصريين للحديث عن رد فعله
'كتنقيب تجاه أزمة السينما.. والحقيقة أنه دعانا للحديث عن القرار الذى اتخذه كرئيس لقطاع
الانتاج بتخفيض الأجور، وهو القرار الذى قامت الدنيا ولم تعقد بسببه. طبعاً أنا لا أحب أن
أحدث عن هذا القرار الذى اتخذه بل أريد فقط أن أصنع القضية فى إطارها الصحيح. فحينما
قرر مدوح الليشى رئيس قطاع الانتاج فى التلفزيون تخفيض الأجور أحاطت بهذا القرار الشبهات
إذ يفتح الباب على مصراعيه لمنتجى القطاع الخاص. وهو قرار حق يراود به باطل

النقابة تعيش فى ظروف لا تستطيع أن تعبر فيها عن المثلين، وفى الاجتماع مع السينمائيين
لم يحضر الاعدد ممن يؤمنون بالسينما المصرية كسينما عظيمة، وانتهى الاجتماع الى لاشئ
تقريباً، باستثناء انه تراجع بشكل شبه نهائى عن مسألة تخفيض الاجور، وبقي الحال على ما هو
عليه. وأنا لا ألوم مدوح الليشى بحكم انه يتحرك كرئيس قطاع، وربما يخدم مصالح الدولة من
خلال موقفه، ولا يمثل جموع السينمائيين واحتياجاتهم. والغريب انى حاولت عشرات المرات أن
أصل بزملاء كثيرين من أعضاء النقابة والمهتمين، ولكنى وجدتهم كأن على رؤوسهم الطير، ولا
يريد أحد أن يتحرك من أجل معالجة أزمة السينما، وحاولت فى اتحاد نقاد السينما المصرية
وأتمنى من الاستاذ كمال رمزى أحد أعضاء مجلس الاداره أن يطرح هذه الموضوع بجدية، لأن
النقاد هم المؤهلون لحماية السينما، وأنا أتصور أن السينمائيين الذين تم دعوتهم ولم يحضروا، ربما



كانوا مسالمين، وربما لانهم يكرهون السينما ويكرهون هذا الحقل الذين يعملون فيه، وكما لو كانوا في حالة يأس، واعتقاد بأنه ليس في الامكان أبدع مما كان.

السينما والأحزاب:

أنتصور أنه لو كان هناك حل لايمكن أن يكون عن طريق نقابة المهن السينمائية بوضعها الراهن، ولآعن طريق السينمائيين المفرطين أساسا. القضية إذن لابد أن يتبنها حزب للدفاع عنها، ومادامت الاحزاب مهتمة بشئون الثقافة و الكتاب وتقدم كتبها ودوريات- كما يفعل حزب التجمع- فعليها أن تسعى لانتاج سينما. وهذا ليس حلما، وسبق أن طرحت هذا الرأي من قبل في بداية حزب التجمع. إن الحزب الشيوعي الايطالى يمول حوالى ١٠ أفلام سنويا، تعبر عن أفكار ومواضيع من وجهة نظر واضحة ولها دلالتها. وهذا حق يكلفه الدستور لكل حزب حقته في أن يقدم أنشطته، وهذه هي الهداية الحقيقية.

للجمهور رأى:

وبعد أن انتهى فايز غالى من كلمته فتحت مديرية الندوة الحوار للجمهور ليشترك بالرأى او الاستفسار.

فكرى عبد-المطلب -محرر بجريدة الشعب : في الحقيقة لى بعض الملاحظات على التحليل الذى قدم حول السينما وتشخيص وضعها. الملاحظة الأولى خاصة

بالقطاع العام والسينما، والديمقراطية الحقيقية، وأعبر عن دهشة تجاه الحديث الدائم الذى انطلق منه الاساتذة الثلاثة حول القطاع العام السينمائى الذى كان فى رأيهم أزهى عصور السينما، ولو قام أحدهم بتقييم مستوى الافلام الجيدة والافلام الهابطة فى القطاع العام فى الفترة الناصرية لوجد أن الافلام الهابطة أعلى بكثير عما كان قبل القطاع العام وبعد القطاع العام السينمائى. أما عن أفلام الفلاحين والعمال التى انعدمت فى السينما المصرية فهذا طبيعى لأن الانهيار الذى حدث سيتبعه بالتأكيد انهيار فى السينما، وهذا ماحدث بالفعل بحكم التبعية للخارج. والذى أريد الاشارة اليه اخيرا هو الخبرات التى حدثت فى العالم، فى الهند وإيطاليا وغيرها، بعيدا عن دور الدولة. وهنا يأتى دور الأجزاب كما قال فايز غالى.

حسن عبد الوهاب- الاسماعيليه: السينما اصبحت مرتبطة بآلية واحدة من آلياتها وهى رأس المال كما هو واضح من كلام الاساتذة، ولكن هناك آليات عديدة يجب أن يلتفت اليها، فالسينمائيون لم يبذلوا أى جهد من أجل تطوير السينما فى مصر، هناك فنانون كبار يضعون رؤوسهم فى الماء البارد، انظر الى المعهد العالى للسينما تجده متروكا دون أى توجه فكرى أو سياسى، وأصبحت مهمة جودة الفيلم وخلق تيارات جديدة ذات قيمة مهمة بعيدة عن أفكار السينمائيين الكبار. أنا أؤمن السينمائيين وليس رأس المال لان لهم دوراً يجب الانتباه له.

مصطفى عبد الوهاب- جريدة الصناعة والاقتصاد: لى تعليق بسيط حول أفلام القطاع العام للعمال والفلاحين، فقد قدم القطاع العام جفت الامطار قصة عبد الله الطوخي واخراج السيد عيسى، و«حكاية من بلدنا» لمجيد طوبيا واخراج حلمى حليم، و«الارض» قصة عبد الرحمن الشراوى واخراج يوسف شاهين، وبالتسبة لأفلام العمال قدم لنا الكذاب قصة صالح مرسى واخراج صلاح ابو سيف، وأعطى الفرصة لأجيال فى بداية تخرجها من المعهد العالى للسينما، وقدم أيضا «صراع الابطال» لتوفيق صالح «والحرام» لبركات.

إن السينما تكاد تكون غائبة على مستوى الاجهزة الرسمية التى تزعم أن لها علاقة بالصناعة، أعنى انه يوجد فى اتحاد الصناعات حوالى ١٧٣ غرفة صناعة منها غرفة صناعة السينما، وأضيف معلومة بسيطة هى أن اتحاد الصناعات يصدر جريدة اربع مرات سنوياً، ومع ذلك لايجد فيها أى شئ عن صناعة السينما اذ تسقط تماما من ذهن المسئولين، وهناك هيئة تابعة لوزارة الصناعة اسمها الهيئة العامة، مهمتها منح علامة الجودة لأى منتج صناعى، وتضمن افقرة عن جميع الصناعات بما فيها صناعة السينما، وهى الوحيدة المنوط بها اعطاء التراخيص.

ابراهيم فارس-شاعر : أرى أن صناعة السينما لاتنفصل كثيراً عن مجمل الصناعات، ولدى احساس أن هناك قوى خفية تحاول ضرب اى صناعة قيمة فى بلدنا، وهناك سياسة لضرب صناعة السينما منذ بداية السبعينات. و أرى ان الدولة هى المسئولة عن أزمة السينما وعليها أن تهت- اذا كانت هناك نية- عن اقامة صناعة جيدة ومحترمة.

محمود مبروك- مأمور ضرائب: أزمة السينما جزء من أزمات كثيرة موجودة فى

مصر، والمشكلة ليست أزمة السينما فقط، لانها موجودة منذ زمن، ولكن الازمة اقتصادية، وسياسية وأزمة أخلاق.

محمود حامد - صحفي بالأهالي: القطاع العام يرتبط بتوجيه الدولة، لانه فى الستينات انجز العديد من الاعمال الهامة، ولابد أن يكون للقطاع العام دور رئيسى وليس ككلمة مبهمة فى السينما، ثم ما المانع من أن تنتج الاحزاب سينما؟

وتتدخل مديرية الندوة: أود أن أقول كلمة صغيرة عن القطاع العام: نحن عندما ننافع عن القطاع العام حتى فى التجمع، لاتدافع عن قطاع هلامى، وخصوصا فى السينما، توجد قضايا محددة فى القطاع العام، توجد استديوهات نريد أن نرتفع بها، نريد ادارة ديمقراطية لهذا القطاع تحميه من الفساد والتهب والسلب، نريد رقابة شعبية عليه، وتعددا حزبيا حقيقيا وعملا اقتصاديا مستقلا غير خاضع الى أجهزة الأمن. وفكرة القطاع العام عند اليسار المصرى لاثراء مجرد قطاع مملوك للدولة او «شوية أصول» مملوكة للدولة، بالاضافة الى اننا نطالب بإلغاء الرقابة.

ثلاثة آراء جديدة:

وبعد انتهاء الندوة استطلعنا آراء مجموعة أخرى من المشتغلين فى الحفل السينمائى

المخرج داود عبد السيد: أرفض تدخل الدولة:

أنا ضد تدخل الدولة فى الانتاج، فى الستينات كان الوضع مختلفا، ولكن الآن أريدها حرة، وإذا أرادت الدولة التدخل عليها أن تنتج، وهناك اشكال للتدخل مثل تشجيع الانتاج المتميز، إعطاء منح معينة. ولكن الذى يطالب الدولة الآن فى ظروفنا هذه بالانتاج السينمائى عليه فى اطار الموجود ان يطالبها قبل ذلك بتعيين المخرجين. الدولة خسرت الكثير لأن اداراتها سفيهة. ليس للدولة الآن أى دور فى السينما الادورها الرقابى، بالاضافة الى إحتكارها للمعامل رافضة كسر هذا الاحتكار، وبالتالي ترى الصور والمعامل ودور العرض فى غاية السوء نتيجة سيطرة وأمتلاك الدولة!

الدولة تنادى بالليبرالية الاقتصادية، وفجأة تقرر قانون النقابات الفنية بدون استشارات، تقرر الانتخابات بدون رأى. تأتى بأكبر منتج فى مصر نقيبا (مدوح الليثى) وتستبعد على بدر جان لأنه شارك فى جمعية تعاونية اسهم فيها ب 50 جنيه.

ان مشكلة الدولة انها تحاول خلق حرية اقتصادية وليست قادرة، فى الوقت نفسه، على الحرية السياسية ترفضها وترفض حرية تكوين الاحزاب، ناهيك عن أن الجهاز الاعلامى جهاز شمولى! مطلوب رقابة صناعة، مقاييسات صناعية، ماهى المواصفات الصناعية؟ العمل، الصوت فى دور العرض، مكان العرض، الشاشة، الكرسي، مطلوب من الدولة إصلاح كل هذا مادامت تملكه، ببساطة يوجد فساد أوصل السينما لهذه الحالة المروعة.

السينما المصرية صناعة قومية مهمة، لها سوق، وعندنا نفوذ ثقافى يؤكد

ريادة مصر. وفي تقديرى ان هذه الصناعة تنهض اذا استخدمت الشكل الهيدائي فى الاقتصاد، أى الأفراد هم الذين يتولون الانتاج والتوزيع. ولو دخلت البنوك فإمكانها ضبط عملية الصناعة لأن البنوك هى رأس مال كبير فاهم وعصرى. وكذلك المنتج المؤهل هم الفنانون والمخرجون والمصورون.

المخرج الشاب سميح منسى: من الاستقلال الى التحلل:

كانت السينما هى الصناعة الثانية التى تدر دخلا قوميا بعد محصول القطن فى فترة الاربعينيات والخمسينيات، وكانت صناعة محلية خالصة، الا فى بعض حالات المشاركة مع بعض المنتجين من سوريا ولبنان .

ولكن السينما المصرية فى تلك الفترات كانت لها استقلاليتها، فلم تتأثر بأحداث سياسية حدثت هنا أو هناك ، وكانت القافلة تسير.. وحتى فى الفترات الحادة فى تاريخ مصر السياسى والعسكرى لم تتأثر السينما المصرية كما تأثرت بعد أزمة الخليج الحالية التى لم تطلق فيها رصاصة واحدة حتى الآن. بدأ المنتجون باستغلالها خير استغلال، فقللوا أجور العاملين بحجة أن الأزمة أثرت على سوق الفيلم ومبيعاته!!

لا بد إذن أن تدخل الدولة فى الانتاج والتوزيع السينمائى لكى تحافظ على تطور هذه الصناعة العريقة، فتقوم بانتاج الافلام السينمائية ذات المستوى الفنى الجيد الذى لا يستطيع منتج فرد المجازة، وتكون هذه الافلام بمثابة غاذج وأمثلة جيدة للثقافة والفن السينمائى المصرى مثل فيلم (الارض والموتى)، وأيضا على الدولة أن تقدم المساعدة والتشجيع للمنتجين الذين يرون فى أنفسهم القدرة على القيام بهذا الدور، مستفيدة من تجاربها السابقة وبتنقية الشوائب واختيار القيادات القادرة، وعلى الافراد المهمومين بالعمل السينمائى أن يكونوا الجماعات والكيانات والشركات المستقلة التى تقوم بانتاج افلام قصيرة تسجيلية «وروائية»، وذلك بجمع المال بينهم أو البحث عن انتاج مشترك مع دول أخرى، ويجب أن تحاول هذه الجماعات اختراق السوق المحلى والعربى، وعلى الدولة أن تقف مع تلك الجماعات الفنية السينمائية التى قد تستفيد منها السينما التجارية بعد ذلك، حيث أن السينما الجادة والسينما التجارية تمضيان جنبها الى جنب فى كل انحاء العالم. وبذلك تكتسب السينما المصرية ثقتها واستقلاليتها وتطورها وتعود بدورها التاريخى الحقيقى وتؤثر بالايجاب على نماذج سينمائية أخرى تولد فى المنطقة العربية.

النائد سمير فريد: سقوط ثقافة البترودولار:

كما قال ماركس، التاريخ يتقدم ولكن من أسوأ جوانبه. وأزمة الخليج مثل واضح، بل أوضح الأمثلة، على صدق هذه المقولة. فنظام صدام حسين هو أسوأ جوانب تاريخ الامة العربية المعاصر، على كثرة ما فيه من جوانب سيئة، ولكن الفعل العلنى الذى ارتكبه باحتلال الكويت بالقوة العسكرية، وادعاء أن هذا الاحتلال يمثل «وحدة عربية»، وأن نظامه سيعيد توزيع الثروة العربية، أدى الى سقوط عصر ثقافة البترودولار أحقر الثقافات فى تاريخ العرب منذ أن وجدوا

على هذه الأرض.

انه عصر إطلاق الغرائز البدائية التى تكبحها الحضارة والدين والاخلاق والذى انعكس على السينما فى مصر على نحو شديد الوضوح فيما سمي أفلام المقاولات. الآن ويسبب مافعله صدام حسين ادرك عرب البترول ان ثقافة البترودولار لم تنفعهم فى شئ بل أضرت بهم، وأضرت بكل الوطن العربى وبالتالى سقطت هذه الثقافة ولن تعود أبداً حتى لوعادات الكويت وعادات الحكومة الكويتية ويتمثل هذا اجرائيا فى منع الاعلانات على شرائط الفيديو فى السعودية، وهو القرار الذى صدر بعد غزو الكويت.

فالاصل فى افلام المقاولات:

أن هناك سوقاً استهلاكياً

وهناك ميزانيات للاعلان فى هذا السوق.

وهناك أفلام جذابة تنتج فى مصر.

اذن تعلن الشركات على شرائط فيديو هذه الافلام.

اذن تنتج افلام لتغطية عقود الاعلانات.

ومن ناحية أخرى أدت أزمة الخليج الى فضح الأسس الواهية لصناعة السينما فى مصر، وكيف انها لا تتحكم فى ومصيرها داخل بلادها. ومن ثم أدرك الجميع انه لاحل الا بإعادة تنظيم سوق السينما فى مصر لصالح هذه الصناعة وليس لصالح عدة شركات. ولاسبيل الى ذلك الا باصدار قانون علمى مدرّوس للفيديو، ومضاعفة أسعار بيع حقوق التلفزيون، وإلغاء الشروط التى أدت الى عدم بناء دور عرض جديدة فى مصر.

ورغم سقوط ثقافة البترودولار، فليس من المؤكد أن مقولة ماركس سول تحقّق بالكامل، أى أن يحدث تقدم فى العالم العربى، ولنأخذ المثال الذى نتحدث عنه، فالتوقف فى انتاج أفلام المقاولات لايعنى بالضرورة ارتفاع مستوى الافلام. الامة العربية كما اعتدنا، مقبرة الغزاة ولكنها ايضا مقبرة قوانين التاريخ. سقوطمصر، مثل توقف انتاج أفلام معينة، لايعنى فى النهاية فعلا ايجابيا السقوط سلب، والتوقف سلب.

الجانب السبى الذى يفترض أن يتقدم منه التاريخ فى أمتنا العربية بظروفها الراهنة ربما يكون اسوأ من أن يؤدي الى أى تقدم، فالثروة العربية تنتقل من استهلاك الفيديو والعطور الى استهلاك الأسلحة والذخائر لأن نظام بغداد يتصور أن بناء الوطن هو بناء الجيش، ولو على حساب بناء الوطن!

الممثل احمد عبد العزيز: المتفرج لم يعد طرقا:

ان صناعة السينما فى مصر من أقدم صناعات السينما فى العالم، وطوال عمرها الذى يتجاوز السبعين عاما حدثت أزمات كثيرة وتغير الكثير فى هذه الصناعة، ولكن السينما المصرية على مدار تاريخها كانت تخرج من عتق الزجاجة وتعود للحياة مرة أخرى.

أما أزمة الخليج وما أحدثته في السينما فقد كان طبيعياً أن يحدث، مادام الاعتماد أصبح كلياً على رأس المال الخليجي والمال هو أهم عناصر الصناعة.

فمنذ أن نفقت الدولة يدها عن الانتاج اتجهت السينما الى رأس المال الأجنبي. فكان رأس المال الخليجي هو الذي يقف على الباب، يحكم ظروف كثيرة أهمها انتشار الفيديو- كوسيط اخر من وسائط الاعلان. واستطاع رأس المال الخليجي أن يحتكر سوق السينما المصرية، بل ويحتكر صناعة السينما في مصر، وأسس ظاهرة المقاولات، وأصبح المتفرج المصري، غير موجود كطرف، بعد أن كان طرفاً أساسياً. وأصبح الفيلم «مرمة» انتاجية تدر الربح القريب من خلال التوزيع الخارجي للفيلم، وعملية بيع نسخه الفيديو. وكان أهم مركزين في هذه العملية هما الكويت والسعودية، الكويت طرف في الاحداث الاخيرة والسعودية كذلك، وبالتالي توقف موزعو البلدين، فانسحب جزء ضخم من رؤوس الاموال، وأصبحت غير مستعدة للدخول في مجال السينما. وبالتالي فقدت السينما أهم سوقين، والأهمية ترجع الى أن ثمن النسخة أغلى من أي سوق آخر، وهكذا أصبحت السينما المصرية منذ أول أغسطس حتى الآن مهددة، إما بالتوقف أو حدوث تغير كفي في هذه الصناعة.

وأنا مع وجهة النظر المتفائلة وأقول رب ضارة نافعة. لأن الموزع الخارجي كان قيداً على صناعة الفيلم، لانه كان يفرض شروطه الرقابية، وبالتالي يعد الفيلم للوقوع في لرقابة معينة، مما اثر على قيمة الفيلم الفنية، ثم لأنه كان من ناحية ثانية محتكراً وأرى أن رؤوس الاموال الوطنية هي المؤهلة لحل أزمة صناعة السينما المصرية لكن رأس المال الوطني يتردد في الدخول الى هذه الصناعة لعدم ثقته في المناخ الاقتصادي في مصر ككل، ولأن مجال الانتاج السينمائي عملية غير مضمونة.

ثم هناك نقطة أخرى هي انكماش عدد دور العرض، فهل يعقل أن دور العرض في مصر سنة ٥٠ كانت ثلاثة أضعاف دور العرض الآن!! وهكذا فالمنتج الوطني الذي يراهن على التسويق الداخلي يضع في اعتباره دور العرض.

دورة رأس المال في فيلم المقاولات لا تتعدى مدة تصويره أي ٢٠ يوماً، أما دورة رأس المال لفيلم يعتمد على السوق الداخلي تصل الى عام كامل. ومعروف أن متوسط تكاليف الفيلم المصنوع جيداً هي ٢٥٠ ألف جنيه وهو رقم كبير لمنتج مقدم على عملية غير مضمونة.

والحل هو أن تتعدده مصادر التمويل وأن تلعب الدولة دوراً في ذلك، وتدعو المؤسسات الخاصة للدخول في هذا النشاط، وأن تعمل على تطوير المعامل ودور العرض وزبائنها، وأن تشجع البدائل الرأسمالية الوطنية على الدخول في انتاج الفيلم، وهذا التشجيع لابد أن يتم بتخطيط وتحديد واضح هدفه تطوير صناعة السينما في مصر. وأخشى أن يطول الوقت وتنتهي هذه الصناعة.

الحياة الثقافية



كمال رمزي / ماجدة مورييس / فاروق عبد القادر / محمد الطاهر

حصاد الهشيم

كمال وهدي

رحمة... وأن يتعاون من يقدرين الأمور، لإقامة مهرجان جديد، يخلو من «مدرسة الأخطاء» المخوفة في المهرجان الحالي، والتي تشمله، منذ إنفتاحه مساء ١٣ ديسمبر ١٩٩٠، حتى نهايته القاتلة، المزعلة، مساء ١٣ ديسمبر ١٩٩٠.

فيلم الإنفتاح.. ومسغرة التفكير!

عادة.. يعبر فيلم الإنفتاح عن هوية المهرجان وتوجهه.. فمثلا، في مهرجان دمشق، غالبا، يعرض الفيلم الفائز في مهرجان «قرطاج».. وهو إما أن يكون من دولة عربية أو إفريقية أو آسيوية، وبهذا، يحدد مهرجان «دمشق»، شأنه شأن مهرجان قرطاج، الدوائر التي يدور فيها، وهي دوائر تنتمي إلى العالم الثالث، وبذلك أصبح للمهرجانين هوية وشخصية محددة.

ولأن «مهرجان القاهرة» لا يقيم وزنا لموقع مصر، سواء في الجغرافيا أو التاريخ، فإنه اختار أن يكون شرف الإنفتاح لفيلم أمريكي تافه هو «إمرأة جميلة» لجاري مارشال، مأخوذة عن مسرحية «سيدتي الجميلة» المعروفة.. وبصراحة مدهشة، تعبر عن النزعة التجارية للقائمين على المهرجان، برر سعد الدين وهبة الاختيار بأن الفيلم «حصل على إيرادات بلغت ١٧٠ مليون دولار عند عرضه في أمريكا من مارس حتى أكتوبر الماضي».. ويضيف بقصر «كما حقق إيرادات عالية في الدول الأوروبية التي عرض بها».

ولاحقا، تكشف الأمر عن أن «إمرأة جميلة» لا يمثل مشاركة أمريكية رسمية ولكنه من توزيع «أنيس عبيد» الذي إعتبر أن عرضه مجرد دعائية للفيلم وللشركة على السواء.

وبهدف إعطاء المهرجان مسحة ثقافية، أعلن عن تكريم «البرتومورافيا وإحسان عبد القدوس وعمر الشريف» وذلك بمنحهم، في حفل الإنفتاح جائزة النيل الكبرى.

وبكلمات كثرح الطبول، كتب في النشرة اليومية

«الشيء لزوم الشيء».. فعند ماثرى مسنما، في الفصل الأول من العرض المسرحي، فإننا ندرك أن رصاصات ستطلق منه، بالضرورة، في الفصل الثالث.. كذلك في عالم المهرجانات، عندما تخيم القوضى والكآبة على الليلة الأخيرة.. وتتدلج «المحتقات» علنا، وفي الكواليس، ويتم تبادل الاتهامات، والشتمات، والتهديدات.. ويضطر عراب المهرجان، أن يعلن، على نحو لا يخلو من خجل، وبوجه مكشفر، وكلمات مقتضبة، عن تأجيل توزيع جوائز الأفلام المصرية، لخلافات بين أعضاء لجنة التحكيم.. فلن الخلل لا يد وأن يكون قائما وموجودا منذ البداية.. وأن صاحبت، كان لا بد وأن يحدث.

إنتهى المهرجان من دور السنيما، ليقتل، إلى قاعات المحاكم.. فالمخرج، أشرف فهمي، رفع قضية ضد إدارة المهرجان، لخرمان فيلمه «قانون إيكنا» من الجائزة الأولى، بعد أن أعلن أحد أعضاء لجنة التحكيم، في مجلته الأسبوعية، عن فوز الفيلم. لقد بدأ المهرجان، كالعادة، بطوفان من الأخبار والتحصينات والوعود، وإنتهى بتفجير خصومات وعداوات وترعدات.. فلماذا؟!

بعيدا عن تتبع تاريخ المهرجان الذي ولد مريضا، عام ١٩٧٩، عندما أقامته «جمعية نقاد وكتاب السينما» التي كان يرأسها كمال الملائح- رحمه الله- يمكن القول بأن «بالإشتراك مع فندق «شيراتون» والورود الليليل، المصاحب بدءا الشراة إلى المال، والكذب والجهل، خلال أربعة عشر عاما، أصيب بشيخوخة تشير الشفقة وتمكنت منه الأمراض، حتى أن سكرتير «الإتحاد الدولي للمهرجانات السينمائية»، أعلن هذا العام، بعد ثلاثة أيام من متابعة عروض الأفلام، أن الإتحاد لن يعترف بالمهرجان، نظرا لعدم توفر شروط العروض السينمائية، والتي تستلزم وجود قاعات واضحة الصوت، وشاشات واضحة الصورة.. ومن ناحية أخرى، وجد العديد من النقاد، وهم يستعرضون حالته المتدهورة، أنه قد آن الأوان لأن تطلق عليه «رصاصات

السماحة للمهرجان ، أن «جائزة النيل الكبرى» هبة جديدة، يهبها النيل المبدع لمباكرة الإبداع.. ولأنه وأهيب الحياة كان لابد وأن تحمل جائزة المهرجان اسم -النيل- هدية القاهرة لن أبعدوا في الفن والأدب.. وتقديرا منها للمعالم التي خلقت لغاتهم وأوطانهم واجتمعوا تحت راية الفن والخلق والإبداع».

وبالطبع أنت تعرف ملف عمر الشريف جيدا.. وهذا لايعنى المطالبة بمقاطعته أو التشهير به، أو التقليل من اسمه كنجيم.. ولكنه يعنى التحفظ على مسألة «التكريم» وسفافة الزوج باسم «النيل والقاهرة» في هذا المجال الشائك.. وقد كان زويا بحق أن تستقبله على باب دار السينما، فرقة زمرا بلدى، تتابعه حتى صعوده الى منصة التكريم

وإذا كان من المنطقي أن يتم تكريم احسان عبد القدوس الذي كتبت عنه مقالة هزيلة بالنشرة فان تكريم اسم البرتومورافيا لم يكن له أدنى مورد.. هو روائى ايطالى شهمي نعم، ولكن كثير من رواياته تحولت الى أفلام، وكتب بعض المقالات عن الفن السابع وشاركه فى كتابة سيناريو فيلم أو فيلمين أو ثلاثة ولكنه فى النهاية ليست له بصمة سينمائية، ولم يشعر يوما بالنيل او القاهرة او حتى منطقتنا كلها.

ودفع المهرجان، والجسمور ، ثمننا فادحا لشكرهم «مورافيا» عندما أعلنت أرملته المطالبة بالتجهيل كامن لورافيا، بخبر وإستهانة أنها زارت مصر ثلاث مرات، ولكنها زارت اسرائيل كثيرا، وأنها كتبت رواية بعنوان «من الأطلنطي الى النقب» تدور حول مغامرة أليمة لشاب صغور يحب ممثلة فى سن والدته.. ويتظهر من أدرا جبه المدمر عندما يرتبط بفتاة اسرائيلية؟ هذا عن الافتتاح المتدنئ.. ومساحر التكريم

أفلام... أفلام:

مثل معظم مهرجانات العالم.. توجد لجنة لاختيار الافلام الأجنبية.. وهى تضم، حسب ماورد فى «كتالوج» المهرجان ، ٢٤ إسما .. لكن ، من الواضح أن هذه اللجنة الموسمة ، ليس لديها أية معايير لاختيار الافلام.. أو أن دورها قاصر على مشاهدة الأفلام.. وأعلن رئيس المهرجان، بفخر، أن جميع الأفلام التى وصلت الى إدارة المهرجان تم عرضها، فيما عدا قليلا واحدا كانت نسختها مهلهلة.. وهذا مايفسر تهافت مستوى عشرات الأفلام، والتى لايليق بأى مهرجان أن يتقبل عرضها، بل ومايفسر أيضا ضخامة العدد الاجمالي للأفلام، والذي يبلغ حسب التحصيرات الرسمية: ١٩٩ فيلما تم تجميعها من كل صوب وجهة،

بما فى ذلك السفارات والمراكز الثقافية الأجنبية وشركات التوزيع، فالمسألة فى النهاية مجرد أفلام وأفلام، دون أى اعتبار للمستوى الفنى، وقد أدى هذا الانحياز الكسبى الى طمس حضور بعض الأفلام الجيدة فعلا، والتى ضاعت وسط ركام الشرائط المتواضعة.

ولأن «مهرجان القاهرة» يتسم بطابع «هيولى»، غير محدد، لذلك غلبت عليه الأفلام الأمريكية، ٣٣ فيلما، تم الايطالية ٢٧ فيلما، ثم الفرنسية، ٢١ فيلما.. أى أنه، بعد حذف الأفلام المصرية الصعسة، يصبح لهذه الدول الثلاث، أكثر من نصف عدد الأفلام المعروضة.. وهذا لايعنى رفض عرض أفلام هذه الدول، ولكن عندما لايعرض من أمريكا اللاتينية سوى فيلمين من كوبا وآخرين من الأرجنتين وبهامال، يتم عرض ثلاثة أفلام فقط من قارة أفريقيا، أحدهم نال جوائز عالمية، هو «الجدة» للمخرج اديسا أودراجو من بوركينافاسو. وأن يعرض أقل القليل من الدول الآسيوية، فإن الأمر يحتاج لمراجعة، ويتطلب التساؤل عما تعنيه «القاهرة» و«النيل».. وعما إذا كان للمهرجان هدف أكبر أو أوسع قليلا من مجرد عرض كل ماتيسر له من أسرطة؟

من موقع الضعف:

حظر والاتحاد الدولي للمهرجانات»، على مهرجان القاهرة، إقامة مسابقة للأفلام الأجنبية، لذلك فهو- مهرجان القاهرة- يتعامل مع شركات الانتاج والتوزيع، من موقع الضعف، وبالتالي فإنه لا يستطيع فرض ترجمة الأفلام الى لغة البلد القومية، إسوة بما يتم فى المهرجانات العالمية.. وعقد الضعف ليشمل التعامل خى مع الأفلام المصرية، فمن بين مايقرب من الستين فيلما، تم عرضهم خلال عام ١٩٩٠، لم يتقدم للمسابقة سوى تسعة أفلام، ولم يستطع المهرجان اختيار الفضل ثلاثة من بينهم، لمنحها الجوائز.

والمهرجان ، يرضه الحال، لايعب وزارة الثقافة، ولا الاعلام، ولا الصحافة، وهو أيضا ، ليس مؤسسة مستقلة، ولكنه، وهو الأمر الغريب بحق، لايتبع الا لرئيسه، سعد الدين وهبه ومجموعة المحيطين به... ولأن المهرجان يرتفع من فكرة أن تكون الإيرادات أقل من المصروفات فإنه يتنازل عن توجهه الثقافى ليركض وراء تحقيق أكبر قدر ممكن من الربح، لذلك فإنه إكتفى بنشرته اليومية الهزيلة، بخلا عن بعض الندوات حول الأفلام.. أى لم ينظم حلقة بحث ولم يصدر كتابا أو كتابيات حول من قام «بتكريمهم»، وأهم دعوة معظم النقاد العرب، والفنى حفلات الساعة الحادية عشر ليلا



الشركة، وهو في هذا، يذكرونا، بخطيئة بدايته، يوم ولد
منذ أربعة عشر عاماً، موصوماً باسم أحد الفنانين..
مستحسراً باسم «القاهرة» العزيم
فيها للهناء.....

التي كان من المفروض أن تعرض فيها بعض الأفلام
للتفاد، وأوصل لمن التذكرة إلى عشرة وخمسة عشر
جنيهاً للفرد الواحد.. والأخطر أنه باع نفسه لإحدى
شركات السجائر عندما وافق أن يربط اسمه باسم

السينما السورية في مهرجان القاهرة السينمائي رقم ١٤

أطفال جبل النار: فيلم عن الشجاعة وعصفور السطح: ظاهرة مستقلة

ماجدة موسى

سوريا: ثعالب المدينة

عندما قدم محمد ملص رؤيته لمرحلة الوحدة ثم
الانفصال بين مصر وسوريا في فيلمه (أحلام مدينة)
فتح أمامنا جميعاً باباً سحرياً كنا قد اعتقدنا أنه قد
اغلق، وهو باب علاقة الإنسان العربي بالأحداث
السياسية الهامة في عصره، وتوقنا استمرار السينما
السورية في الصعود على هذا النحو، ومن هنا كان
استقبالنا لفيلم (نجوم النهار) للمخرج أسامة محمد،
وهو وإن كان قد أتى بعد مسافة زمنية من (أحلام
المدينة) إلا أنه كان تنويعاً آخرى، ثرية، على عالم
المواطن وعذابات ومعاناته المتزايدة في واقع ونظم
متغيرة دوماً، وتوقنا المزيد من التائق، لكن، ها هي
السينما السورية تفاجئتنا هذا العام بفيلم أنتظرنا في
المهرجان، لكن (ثعالب المدينة) جاء مخيباً للآمال،
متواضعا، قد لا نطمحه كثيراً إذا اعتبرناه محصول

مرحلة طويلة قطعتها أفلام الفساد-الانفتاح
المصرية أوشكت أن تنتهي، ولكن يبدو أن مقبلتها في
سوريا لازالت في بدايتها وهو ما نذكره من فيلم (ثعالب
المدينة) الفيلم السوري الوحيد في مهرجان القاهرة
السينمائي الدولي الرابع عشر، والذي انعقد في الفترة
من ٣-١٥ ديسمبر الماضي محصلاً بمعدل هائل من
الأفلام، ١٩٩٠ فليماً لم يتعد رصيد السينما العربية
منها ستة فقط هي الفيلم السوري والفيلم البحريني
(الهاجر) والفيلم المغربي (عرش الآخريين) والفيلم
التونسي (عصفور السطح) والفيلم اللبناني (بيروت
جبل الحرب) والفيلم الفلسطيني الذي عرض باسم لبنان
(أطفال جبل الحرب).. فساداً قدم العرب من خلال هذا
العدد المحدود للغاية.. وهل كان للسينما العربية
وجودها المؤثر في المهرجان الذي يقام في القاهرة، أكبر
عاصمة عربية؟.. لنحاول البحث عن إجابة.

خلسة لشقة صديقة أو صورة العمال الاجانب في البحرين، ويدلعه اليأس للخروج من بيت الأسرة وممارسة «عمل» ما هو التسيو من السير ماركت العمالق الملى. بالمستوردات ثم يدفعه الفراغ لتوهم جريمة قتل وتقع صاحبها التي تقابته بمسدس تصرعه به... فى نهاية يتكرها المخرج مقفوعة بين الشك واليقين ولكنها ملقطة بالهرايس عناقطة المنجعة للأشسان فى مناخ كهذا بلا عمل ولا أمل. وقد كتب الفيلم الروائى البحرى أمين صالح فاستطاع خلق نموذج درامى بالغ الدلالة مع بيئته وضمن تسيجلها وساهم مع المخرج فى تقديم رؤية هامة، جديدة لشاب عربى فى مجتمع غير مفهوم بتدبير امور معيشته فكل الامور ميسرة ولكنه فى المقابل لم ينجح فى خلق كيان حضارى وثقافى مراز للكيان المادى، ومن هنا بهم أفراد متكتئين على أنفسهم أو على أرواح الخلقى مع الآخرين. ويبدو الصراع مستغلفاً هنا عن الصراعات المألوفة فى المجتمعات الاخرى، فهو صراع السلطة القنبية المقتلة فى سيطرة العائلة، الام تحديدا والاخرة، إضافة للسلطات الجديدة الى امتلاكها المؤسسات الصاعدة فى مقابل الطرف الثانى، وهو الانسان نفسه فى بعته عن هويته وذاته الضائعتين أو على الاصح، اللاتين وسط مناخ الحرية والرغبة المادية التى يؤكد الفيلم أنها وأن كانت الوجه المقبول لهذا المجتمع إلا أنها واجهة زجاجية يتعظم عندما البشر عذفا لايجدون إلا اشرار والعجز عن التواصل بشكل صحيح..

المغرب: عرس الآخرين:

فى (عرس الآخرين) الفيلم المغربى الوحيد فى المهرجان يقدم لنا المخرج حسن بن جلون صالحة من حياء بطله «عبد»، المثقف الذى لايجد وظيفة غير العمل جرسوا فى الاعراس من خلال معلم يظل بطارده طوال الفرح حتى لايتوقف لحظة، وعندما يتوقف وتخور قواه يصبح كالحليل المريضة، اعذامه واجب، والمستشفى العام ماله، وتسمى زوجته المحادمة فى بيت ثرى إلى ايجاد عمل له معها، كسائق، وفى أحد الايام يعود صاحب البيت وزوجته من رحلة سريعة ليجدا عبده وحرره يتقمصان معيشة «الاسياد» لسريعات فى المنزل الفاخر فيطردان. وينفصلان بعد أن فقدنا الطريقة، ثم الماوى حيث طرد مالك العقار الجديد سكانه حتى يهزمه لىبى صارة شاقه. وتذهب زوجة عبده لىبى أختها الصغرى التى تزوجت ثريا عجوزا جمع شمل العائلة، بينما يعود عبده إلى التملك والحلم

لمجموعة اللام التى تتحدث عن الفساد، وما يشكل يكاد يكون مكروا على النحو الذى تعتقد معه أنك قد شاهدته من قبل، وينفس تفاصيله بلا أية زيادة، أو اى ملمح خاص به يميزه. فالمدرس الشاب «سعيد» يراجه فى مدرسته بشعارات الطهارة والالتزام يرفعها الناظر الذى مايلت أن يسفر عن وجه آخر، مهرب فى لىالى التعريب ودرورها. وبعد طرد سعيد من بيت المحببة حيث يراجه والدها بأنه لايتطوع الرفاء بالزيماتا، وأنه قد وجد لها عريسا غنيا، يلف سعيد على حافة الطريق الذى يقوده للحرام فيتحول من سائق شريف بعد الظهور، إلى مهرب، إلى مدرس لدروس وهنى لدى سيده صفقات مشبوهة تفره بأثرتها كى يوافق على أن يتحول إلى مدير لشركة وهمية. وعندما يصيح «سعيد» بـ« يقرر أن يحصل لحسابه لكن المانيا تنهى حياته برصاصات مرتقة. لقد قدم المخرج محمد شاهين حكاية سعيد هذه وكأنه يعيد حلوته قنبية بشكل ميكانيكى بعيدا عن اية اضافة على مستوى الرؤية سواء اكانت تحليلا لأسباب لفساد فى المجتمع أو الفساد بطله نفسه بعد بداية تشى بعكس ذلك، وعلى المستوى الفنى لم يقدم لحظة واحدة ذات تكوين فنى وتشكيلى يخدم مضمر الفيلم.

الحاجز وهموم مجتمع الخليج:

فى الفيلم البحرى الروائى الاول (الحاجز) للمخرج بسام الزواوى- فى أول اعماله أيضا- يدخل مباشرة إلى عالم «حسن» الشاب البحرى الذى يعيش حياته متنفلا بين معيشته مع أمه وأخيه الاكبر وزوجته، وبين ملاحقته لرفاق آخرين منهم «مصطفى» «الصحفى» و«هدى» المحببة. والملاحقة هنا لاتمنى لدى حسن إلا احتياجه لعمل شىء ما، أى شىء يبرز وجوده فى الحياة فهو شاب بلاعمل ولامسؤولية أو قلق على لقمة العيش، خال من الهوم الذى يحباها الشباب فى المجتمعات العربية غير البرولية. لقد وافق على رغبة أخيه بالا بمساعدة فى المؤسسة التى تفتكلها الأسرة لأنه فى قراره نفسه يشعر أنه لايصالح لشىء. وعندما يتجرأ مرة واحدة ويرفض ظلم أخيه لزوجته تتدخل الام لصالح الاخ بحجة التقاليد فيمنصب هاربا من المراجعة فى الوقت الذى يعجز فيه عن اتخاذ قرار بزواجه من هدى فيفقداه ولايجد امامه سوى آلة كاميرا الفيديو يثبها هموم ويستخدمها بدلا من عقله ولسانه للتسلل إلى الآخرين. لكنه التسلل الجبان الذى يخرق عند مجرد التقاط الصورة.. سواء كانت صورة فتاة جات

ميكانيكيا، ولديه الوعي الكافي لتحليل أسباب الحرب، وهى الاختلالات الاقتصادية والاجتماعية الجسيمة بين أبناء الوطن. وهو يعد كل تلك السنوات- ١٥ عاماً- بقرار حزنها أنه مالم تعالج الاسباب فلا فائدة من السلام لأن شعلة الفتنة ستظل تحت الرماد منتظرة من يرقطها، وهو التحذير الذى يحرض الفيلم على أن يكون آخر ما يؤكد لنا فى هذا العمل التسجيلى، الذى رصد بدقة شديدة المعطيات داخل الإنسان فى لبنان، والتى وصلت إلى حالة التكيف الكامل مع البؤس والدمار، والكشف عن هذا بصدق لاتعرقه نحن قراء الصصف من المشكلة اللبنانية، وليصبح السؤال الذى يتوارد للذهن فى النهاية هو «كيف ننتزع الحرب من الصور والنفس إذا انتزعناها من الشوارع والأبنية؟»

اطفال جيل النار:

ويقدم فيلم (أطفال بجبل النار) مغامرة مفرجة من المصرى، الفلسطينية التى تعود إلى مسقط رأسها- نابلس- بعد سنوات طويلة من الفراق. ويبدو الفيلم أشبه بمقطعة موسيقية مرهقة وشجية، بداية من رحلة التاكسى الذى يشق طريقاً تركت الممارك ندوبها عليه ثم يتوقف عند نقاط الحراسة، وعندما يصل إلى نابلس يكون الامر قد صدر من سلطات الاحتلال الاسرائيلية بحظر التجول فيضطر فريق العمل إلى ممارسة حيل عديدة من أجل التصوير من أضيق المنافذ وأصعبها. ولكن تواجبه الكاميرا دائماً فى عمق الحارات والطرق بالجنود، أيلزهم على الزناد مستعدة، أما فى الداخل، حيث البهرت فيرصد الفيلم تلك الثقلة الاجتماعية التى عبرها الفلسطينيون رداً على القمع المتزايد.

وهى ثقلة مبررة عن مستوى اكتر تماسكاً وتجرداً من التكتاف الاجتماعى والإنسانى اتاح وجود شبكة واسعة من الاتصالات تجعل العائلة الفلسطينية محور الاهتمام للمجتمع العربى داخل اسرائيل وهو ما يبدو من خلال قصة ذلك الجار الشاب «حسن» الذى أخذه الاسرائيليون، ولم يعودوا به إلا جثة عامدة. لقد عجزت صانعة الفيلم عن نطق كلمات العزاء لأمد، لكن الكاميرا رصدت وفود القرى والمناطق والبلدات جاءت تحزى وكأنها جيرة شارع واحد. ويتخلل والد الشهيد رمز البطولة، أى الحطة الفلسطينية الحمراء تعبيراً عن استمرار المقاومة برغم ماحدث، وتشعر مغربتنا بالاطمئنان وبأن الاهل اكتر تماسكاً مما اعتقدت. وفى

الحياة اللذبة التى يحياها الاغنياء. ولايعيب الفيلم إلا ادعاء أنه يتكلم عن الفقراء والمضطهون ومعاناتهم بينما هو يحتقرهم ويدينهم فى كل لحظة قيد. فأبطاله جميعاً يرفضون واقعهم ويحجزون عن فهمه فى آن واحداً ثم يتطلعون إلى حياة الاغنياء على أمل التسلسل إليهم من الأرواب الخلقية إذا لزم الامر، ويتصورون، أخيراً، أن الهم يقضى عن مواجهة الواقع ومحاولة تحسينه أو تغييره، وهو ماحدث لعهد فى نهاية الفيلم حيث يفرض نفسه على عائلة ثرية فى مطعم فاخر، فيندس بينهم ليشر بهذا الذهب المتوهج بفعل ثرائهم، وهو نفس سلوكه فى منزل مخدومه السابق. وهنا لم يبذل المخرج بن جزلن أى جهد فى تحليل مجتمع أبطاله وأسباب هذه الفجوة الواسعة بين طبقاته السعيدة والتمسكة، كما وصلها هو، ولم يهتم أيضاً بسلوك شخصياته والكشف عن مواقف القوة أو الضعف فيهم، لكنه جردهم جميعاً من المقاومة وانتمسك بقيم الشرف والاعتزاز بالنفس، حتى بالنسبة لقاطعة زوجة عيده وأنها وقد كانتا شخصيتين مكافحتين لهما كبرياء فى النهاية، لكنهما انضمتا بسهولة إلى موكب المجزؤ زوج الأبنية الضعيفة وهو متلق ضد الواقع نفسه فليس الناس جميعاً، الفقراء خصوصاً، بهذه الدونية ينتظرون مكاناً للفق للفق الاغنياء والجميع بهم، ولكن، هكذا رأى حسن بن جلون فى الحرب صورة لعاناة مجتمع وسقوطه.

لبنان: بيروت جيل الحرب:

فى فيلم (بيروت جيل الحرب) تتعدد الاجيال التى عاصرت الحرب اللبنانية وتنهال القواصل بينها فى الوقت نفسه، حتى لاكتشف أنها أشبه بجيل واحد عند الكهولة للشباب للصب، ودعى الطفولة، كلها انصهرت فى تلك اللبنة الحقيقية الجبرى المهيئة بالارصاص والمفجرات وجور الدماء. وليست كما يلعب اطفال بيروت- لها من حشب وينادى صوته وقنايل الحرق البانوية تقطعها اطفال من بين اكوام القمامة والانتقاض الأشياء- لأنها الألعاب «والوحيدة» التى ادركوها ولطموا عليها فى زمن الحرب، بل وشاركوا فيها على المستوى الراقى أحياناً كثيرة من خلال سراع الميليشيات وحروب الشوارع التى لا تهدأ. ويلتقط المخرجان جان شمعون ومى المصرى من وسط انتقاض الأشياء والبشر، نماذج عديدة لأجيال بيروت، التى صارت جيلاً واحداً، شيخ ادرك السلام فى غابر الايام، وشاب، يشترقنان عنده طويلاً، يعمل

اليوم الاخير لوجودها يرفع حظر التجول وتنطلق الكاميرا، يحذر، في الشوارع القديمة والأسواق المعبقة بالتاريخ ووسط أطفال لديهم شجاعة هائلة ويحذر وأصرار على النزول مع جنود نقط الشوارع المدججين بكل الأسلحة. ووسط طلقات الحجارة وعمليات التقدم والتراجع وذلك الانتقام الشعبي البارز للاطفال تعود الكاميرا منسحبة إلى حيث تعبر الكمان راجعة، بعد أن شارك الجميع في تهريب الاقلام فلم يحضر الاسراياليين على ما يمكن تحريزة.

وهكذا صنع هذا الفيلم الجميل عن المقاومة في الارض المحتلة.. أنه فيلم عن الشجاعة.. وقت الجين.. عن شعب باسل يفتنى الضعفاء في منطقته.. عن أمل المستقبل عندهم.. وعننا.

تونس: عصفور السطوح:

في «عصفور السطوح» فيلم المخرج التونسي فريد بوجدير تفاجأ أولا بالشكل الذي يتم عن اهتمام كبير بجاليات اللغة السينمائية ومغفريات الحياة اليومية في اكبر وأصغر تفاصيلها في إطار شاعري يطل بالرغم من واقعية أسلوب المخرج في وصفه لإيقاع الحياة وجدليتها مابين البشر وما يحترقهم من أطر وأبنية وأشياء.. ولكن هذا الاحتفاء بالبيئة والأشخاص يتم من خلال تسييع درامي يستعرض في آن واحد قصة بطل الفيلم، الطفل الواقف على عتبة الصبا، وعالمه بين الاسرة والجيران والحارة وحى (الحلفاوين) القديم، الذي ينتمى إليه بطلنا ويتمتع من خلاله بآثوارها تخصصه بين الارض والسما.

وهي رحلة يقطعها متفاقزا بحكم سنين عمره بين البيوت والحارات ثم يهرب في الوقت المناسب إلى الاسطى، يلا عينيه من السماء الصافية ورووس الابنية والقباب، وينظر على الجميع من اعلى. وتذيع أصور الحيا في الحى الشعبي بنفثها وصراحتها نوار إلى النضوج سريعا، فأمه لا ترى غضاضة من أخذ معها للحمام العام لأنه صغير، لكن صديقيه الاكبر منه يسخران عندما يعلمان بهذه الرحلة المثيرة التي لم يستفد منها شيئا، ويطلقان منه أن يلعب مرة أخرى لكي يصف لهما المستحتمات.

وهكذا يفتح عالم الطفل، فيطلب من أمه أن تأخذه معها، وفي هذه المرة كان غلاما تخترق عيناه الأجساد العارية المظتنة، حتى تضبطه حارسة الحمام وتطرده كاللص ولا تمالك الام نفسها من ضربه. وهكذا

يفقد الصبي براءته ويبحث بعد ذلك عن «جديده» من خلال الخادمة ويعيون أخرى روح متلهفة للتقاط كل مايت للجنس الآخر. وينجح بوجوده مرة أخرى في التعبير عن هذا التغيير الهائل في حياة غلامه ببساطه وجمال بعيدا عن أية فجاجة على مستوى الحوار أو اللغة السينمائية فهو هو الآن يعود إلى السطوح ينتفس نسيم السماء، ولكن، بوجه جديد مشحون بالفضول والغموض... والرضا في نهاية الفيلم. ومن خلال (عصفور السطوح) تطفو قضية (الفولكلور) وهل كان ماقدمه الفيلم - كما أنهم- فولكلورا باع بلده من خلاله للجانب من أجل مكان له بينهم.. وفي قضية مردود عليها في رأيي بأن الفيل فيها مدى ماحقه الشكل في علاقته بالمضن. وعدى علاقة الشكل بالبيئة ثم صدق التعبير. وفي إطار رؤيتي كمشاهدة عربية ورؤية آلاف من المشاهدين المصريين في المهرجان، سواء أصحبوا بالفيلم أو خالفوه. فلم يكن الاعجاب مبعضه أننا كما لأوربيين نستعري الفولكلور، كما أن الخلاف لم يكن منصبا على فولكلورية التوجه لأنها تهمه تجهيز بالفعل هذا التعبير الجميل الذي قدمه الفيلم عن البيئة المثيرة وعن مرحلة الفحول في حياة بطله، وأما البيئة فكم شعرت بأنها قريبة من بيئات عديدة في عالمنا العربي تتعطر من عبر عنتها بصلحة وجمال حتى يزيل على الأقل الغموض بيننا وبين أنفسنا، وأما مرحلة التحول فيتعرض لها الملايين من أمثال نورا في كل مكان بالعالم. وبذلك يقدم الفيلم تعبيريا شديد المحلية عن قضية إنسانية عامة ومن هنا جاء قيوذ... لكن هذا الأمر مختلف بالطبع عن الدعاية الواسعة التي حظى بها قبل أن يبدأ المهرجان أصلا، ووجيتها وسائل الإعلام، مركزة على فكرة وجود صهي في حمام النساء... ويقدّر ماسببت هذه الاثارة الصحفية في استقبال الفيلم بفرضل جارف حتى جعلته ظاهرة سينمائية مستقلة ولصته عن مجمل الافلام العربية. بل وعن افلام المهرجان كلها، إلا أنها لم تطف إليه أبدا مجدا زائفا.

شعر ومسرح وشؤون فلسطينية أخرى

فاروق عبد القادر

الآن على مرائد الطعام وسهرات العشاء والأبهام والقاعات والأندية والمقاهي والأسواق والشارع.

حفلت أيام الاسبوع الثقافي الفلسطيني - الاردني بكثير مما يمكن أن يثير الجدل: ثمة شعر ومسرح، ونلوات ومناقشات، وعروض فنية منوعة، وثمة ازدهار حول الأنشطة ذات الطابع الجماهيري أدى لتأجيل بعضها أو إلغاؤها. حين أعلن عن تقديم عروض «فرقة العاشقين»، وهي فرقة تقدم التراث الفلسطيني في الرقص ولحنون الغناء في صورة متطورة ومحكمة، حاصر الآلاف مكان العرض حتى أغلقت الساحة المؤدية إليه، واستحالت الحركة حوله، كما احتشد الآلاف، حقيقة ودون مبالغة في «قصر الثقافة» للاستماع إلى محمود درويش، أما أدرينيس وأمسيتة فلها حديث آخر).

في مرتين، أحسست هذا الانشغال الطاغى بالسياسي، الحادث والآخر، يواجه الطرح الثقافي أو الفكري: الأولى قُبلت في عرض مسرحية سعد الله ونوس «الاعتصاب» (من إخراج جواد الأسدي، وتقديم فرقة المسرح الفلسطيني)، ونص «الاعتصاب» نص مشكل (راجع النص منشور في «أدب وتقد» مارس ١٩٩٠)، لكنه لا يقدم إلا على وجود مساحتين: فلسطينية وإسرائيلية، لكل ملامحها الخاصة، ولهما ملامح مشتركة كذلك، وهي تطرح تصوراً للمسراع العربي الاسرائيلي أكثر واديكالية مما هو مطروح - الآن - في الممارسة، هذا صراع عنيف وضار، وهو ليس «هامة اليوم أوغد»، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخي كامل، يضرب في الماضي إلى (تراثية) عميقة، ويشتبك بكل معطيات الحاضر، وفي قلب كل من مساحتي الصراع تجد امتدادات للأخرى، وسيصبح

كلما زرت مدينة عربية للمرة الأولى، وجدت قلباً متهيئاً للوقوف في رواها. كان هذا حالي في مدن المشرق: بيسروت وصيدا، دمشق وحلب، بغداد والموصل..

وهذا حالي في عمان، وأنا ابن مدينة مستوية، ارتقاها وإنخفاضها من صنع الإنسان لا الطبيعة، وهي دائماً صاحبة بالضجيج والغيار. أخذت عيني مرتفعات عمان ومنخفضاتها، لا تكاد السيارة تقطع بك دقائق حتى يتغير المشهد أمام عينيك ويكاد يتقلب: مرة تصبح المدينة فوق رأسك، ومرة تصبح أسفل منك. وأخذت أذني حالة الصمت والهواء الساكنة. لكن عمان اتعنان، لا واحدة: أحياء الطبقة الوسطى وما فوقها، الجبال والتائق في البنايا بالحجر الأبيض وتوتبعات، والمحرس على توزييع اللون الأخضر واستبقاه بجهد يعرفه من يعاني الحياة في مدينة صحراوية، توفير الماء مشكلة من مشكلاتها البرمية، والثانية حين تخرج نحو المخيمات المغروسة على حواف المدينة ثم أصبحت في قلبها. هنا كيان فلسطيني يتخلل بالحياة حتى يغيب بها، هنا التكدس في الأزقة، الحارات والشارع غير المرسوفة والأسواق، هنا تمسك الأبنية تطور «المخيم» من «الحيام» (حرفياً) حتى يبيت التملك. ثم يبيت الأسمنت ذوات الطوابق، وقد لا تدمر هنا هناك - بنا - جيلاً من الحجر الأبيض ينشئ لعمان الأخرى.

ولأن جيلاً من الفلسطينيين يسمع صدهاء على القور - في الأردن (هذه التوأمة الأبدية بين الضفتين التي تحدث عنها وزير الثقافة)، ولأن الأردن حر ومقر لمصالح قوية مع العراق. فإن ما يحدث في بغداد يستقطب - على القور - اهتمام أهل الأردن. ولها ذلك يتقدم الحديث عن هاتين الضفتين، أو وجهي القضية الواحدة - أي حديث، وترى الانشغال بالسياسي الحادث

حلم قيام دولة «تساوى فيها الحقوق وتكفل الحريات، ويعمل الجميع بالامتيازات التي تترتب على المواطنة، لا القوة» أملاً مشروعاً حين تتزايد مساحات الرفض على جبهة العدو، وتتقلص مساحات القبول على جبهتنا، والعمل كله «مقطع مجزئاً من تاريخ عثيف»، والرواياتن فيه لا تتكاملان، بل تطلان مقترحتين على أفق المستقبل.

تلك رسالة المسرحية، وهي- كما ترى- رسالة شائكة. فماذا فعل بها جواد الأسدي؟

إنه- ببساطة- قد اغتصب النص: حذف إحدى المساحتين المتصارعتين (الفلسطينية) حذفاً يكاد أن يكون تاماً، استبعد منها أحداثاً وشخصيات بكاملها (شخصية الفارعة وأبنائها مثلاً)، وحين فعل هذا فقد ردّ العمل إلى الأصل الذي اعتمد عليه سعد الله (مسرحية بايغو «القصّة المزدوجة للدكتور بالي»)، وأصبحت قضية الجلاء الذي يمارس التعذيب بخاصة الرجال واغتصاب النساء فيصاحب بالعجز الجنسي هي كل شيء، وضاعت محاولة سعد الله في إكسابها مضموناً يتعلق بالصراع العربي- الإسرائيلي، وفي الارتفاع بها لأفق وطني وقومي راسخ.

ثم استعان على ما بقى من النص- بعد إقصائه- بأفانيم الاخراج (في تجسيد المشاهد، والاعتماد على الأبواب التي تفرده وتطوى، والألحقة والاشارة وآليات الحركة)، وبالأداء المنضبط- المتألق في لحظات التوتر- لعبد من الممثلين المجددين (عبد الرحمن أبو القاسم- فايز قزق لنا البائع- دلع الرجبي وسواهم). واستطاع أن يبهير متفرجيه وأن يستولى عليهم بإقناعات العنف الذي لا يخلو من بذلة خشنّة، وأعطى ضميره بأن أعلن وكتب أنه يقدم عملاً من «إلهانة» وأخارجه «عن» نص سعد الله ونوس.

وانني أرى في هذا كله افتقاراً للعبد. لقد استغل جواد أن معظم جمهوره- أن لم يكن كله- لم يعرف العمل في نصه الأصلي (وقد نشر في مجلة سورية وأخرى مصرية ثم صدر عن دار نشر لبنانية، لكنه لم يصل عمان)، وقدم في كراسة صغيرة وزّعها بخران واغتصاب تحت أسماء البروقراطية المنزجية- تيريراته النظرية لهذا العنوان على النص، وهي لا تخرج- في مجملها- عن اثنين: رفض لفكرة المسرح السياسي أو تصميم المسرح، أو مصيغته هو المتحذلة للرمزية؛ واعتقد أن سعد الله ونوس سيشاركني الاعتقاد بطلان لائق السياسة في المسرح، أو المسرح المسيس، أو بطلان مشروعيتها. هذا المشروع الذي قدمه سعد الله لفترة من زمن يحتاج الآن إلى نفيه للدخول في

الجهنمية (إقرأ: التشكيكوية) التي تغيب السياسة خلف الظل الاجتماعي...، والثاني حريته كمخرج يرى في النص «بناءً هيكلية» قابلاً للتعديل، مرة ثانية يكتب الأسدي: «لقد أردت تحويل الاغتصاب إلى عرض مسرحي انطلاقاً من الحرية ذاتها في أن أرى النص من زاويتي، أي بعيداً عن الولاء المطلق للنص، بل عبر محاولة تحريره والتحرر من خلاله إلى مدى بصري وأوسع». لمست أريد الدفاع عن نص «الاغتصاب» لأشفي اغترته، بل أحاول عبر عرض «الاغتصاب» أن أفتح الباب على فتحة التمثيل والاخراج لكي تزدهر قابليتنا للغة، في محاولة لمجانبة المساس بجمهور النص من الناحية الفكرية...».

لكنه لم يَفِ بما وعد به، وأضر «بجمهور النص من الناحية الفكرية» إضراراً بليغاً. وراء كل التبريرات التي استعان فيها المخرج بجهان جيبنيه وبجمهور (تشكيكوف لم شئت السهولة) ونغار من أفكار جروتوفسكي حول فن الممثل- يبقى السبب الحقيقي لما فعله جواد الأسدي كامناً في تقدم السياسة- الآتي على الطرح الفكري المجاد للمسألة، اتفقت مع هذا الطرح أو اختلفت. بمعاية أكثر وضوحاً: لا في دمشق ولا في عمان يستطيع الأسدي أن يقدم عملاً يقوم على وجود «استعدادات مسرحية» في قلب العالم العربي، وامتنادات لرفض دولة إسرائيل داخل إسرائيل. وهذا هو لب المسألة حقاً!

...

المرة الثانية التي أحسنت فيها تقدم السياسة- الآتي على الطرح الفكري المجاد، ومحاولة إخضاعا لمقتضيات- وأكرر: بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف حول هذا الطرح- حسنت النار أصابعي شخصياً: حين اتصل بي المسؤولون في «دائرة الثقافة» بمنظمة التحرير للمساهمة بالكتابة تحت العنوان الذي اختاروه: الديمقراطية مثلاً إلى تجهيز للمسئول في السؤال الثقافي العربي، أبلغتهم- بوضوح- أنني لا أستطيع الكتابة تحت هذا العنوان الذي لا أحسن فهمه، فطلبوا اختيار موضوع «فلسطيني»، آخر، اقتدرت «الرواية الفلسطينية في الثمانينيات»، وأقروا على اختياري، وأرسلت صفحات البحث إلى عمان قبل وصولنا إليها. كنت قد اغترت عشر روايات فلسطينية، لكتاب من أجيال مختلفة، في الداخل والخارج، وفي شئ «أنها تعكس في مجملها هموم الرواية الفلسطينية في هذا العقد الأخير، ووسائلها في التعبير عن تلك الهموم...».

وما جيلتي إذا كانت هذه الرواية تعترض- بين

ما تعرض له- لما حدث في أيلول ١٩٧٠ هل بوسعي أن أسقط هذا التاريخ من الحدث الفلسطيني كله، كما يجبدي في ابداع مبدعيه؟ ألايكون هذا تدليساً مقصوداً حين أحاول- عن وعي وصدق- إسقاط بعض جوانب الصورة كما أراها؟

لكن هذا بالذات وجه التعارض مع السياسي- الأتي الحادث الآن- بل ان هذا العنوان المختص ذاته (وقد نرقش طويلاً كلمة كلمة، كان ثمة اتفاق على غموضه والتباسه، وجاء حديث أغلب المتحدثين خارجاً عندها) ليس سوى، «مغازلة» للتجربة الديمقراطية الوليدة في الأردن، وهكذا، لمست أسلاكاً عارية تحيط أرضاً ملغومة، ويبدو أنني أضفت خطيئة الإشارة إلى أيلول خطايا أخرى صغيرة مثل الحديث عن «لصوص الثورة..» و «أجهزة أمنها» وما قمارسه من قهر واذلال للرجال، والحديث عن أعمال روائيين فلسطينيين ليسوا موضوع رضا مسؤولين فلسطينيين، وهم جميعاً- عندي فلسطينيون، لا يمتنني الرضا الرضنى عنهم في شيء. وكان أن وقف المستول عن «البارزة الثقافية» ليعلن أنني أتحدث خارج الموضوع المحدد للندوة.

وكانه فوجيء بما كان ينهى عليه أن يعرف، يحسم، لا أحد يصمعي لأن ينكأ الجراح، ولكن ماجدوى أن نلتهم- ظاهرياً فقط- على قبيح وغلت؟

أمسيستان شعريتان صعدتا- خلال الأسبوع- لشاعرين مفردين، إضافة للأسميات الشعرية المشعركة التي تم بعضها، وحال الزحام والحشد الكثيف دون بعضها الآخر.. كشفت هاتان الأمسيستان ملامح أخرى للوجه الثقافي هناك: أمسية محمود درويش كانت نشوة خالصة، لم أر شاعراً عربياً في قدرته على امتلاك جمهوره وامتاعه، والدخول معه في علاقة دائمة حميمة، تتميز بحساسية بالغة، تدلغ فتاة لأن تتخطى الحيشد كله كي تحيط صنف الشاعر بالكوفية الفلسطينية، وتدلغ أخرى لأن تتخلع عن عنقها سلسلة ذهبية تنتهي بمصغف صغير كي تضمها أمامها.

حين وصل درويش إلى عمان، كان مدار حديث عند جانبيين مختلفين: الأول هو التيارات السلفية المرتفع الصوت خشن النبرة في عمان اليوم، بعد أن حقق أصحابه أغلبية في مقاعد مجلس النواب، وأصدروا صحفهم المستقلة، وراحوا يمارسون نشاطهم المنظم في وضع التدهار. وهؤلاء قد هاجموا بالمصطلح السياسي- الديننى الموققه الذي لا يرفض الفجار مع الجانب الاسرائيلي رفضاً مسبقاً ومطلقاً. واتهموه- على نحو جارح، في بياناتهم المطبوعة وفي خطب بعض أئمة

المساجد- بأنه «يرفع علم إسرائيل»!

الجماعة الثانية كانت تتحدث عن «الغموض» والميل الشديد إلى «التركيب» و«التطوير» في قصائد المرحلة الأخيرة ويدللون بأحدث قصائده «الستديان» وقد قرأها درويش بين ما قرأ في تلك الأمسية، ولا أعرف إلى أي حد نجح في نقل ما يجنيه إلى جمهوره المحب، للمتأجج، الذي يقتل كل مايقول. لكن هذا طرح السؤال طرحاً جاداً: ما هو المدى الذي يمكن أن يبلغه «شاعر قضية» في الاهتمام بالتجويد الفني لعمله، إذا جاء هذا التجويد على حساب وضوح الرسالة التي يريد أن ينقلها لجمهوره: أبناء قضيته؟

مشهدان صغيران بقيا عندي لمحمود درويش: وقفته وهو يلقي شعره، لا لامشلاً ولا متخفلاً «وضعاً درامياً». لكنه يد ساقه اليسرى للأمام، متكناً عليها، يتعلق بهللاً الخيط المسحري الذي يربطه بجمهوره، فيصبح مثل الوتر المشدود، يستجيب لأدنى حساسية من جانبيه. ألا يفكر محمود في دلالة هذا الاستقبال الحار الذي لا ينطفئ أبداً لفصيدته «سجلى... أنا عربي»، هي المكتوبة قبل أكثر من ربع القرن، دون اهتمام كبير بتجديدها وغنمة كلماتها وتركيب صورها؟ - المشهد الثاني بعد انتهاء حفل العشاء الذي أقامة وزير الثقافة الأردني لضيفه، وكنت ترى في القاعة الفاخرة عدداً كبيراً من أهم المهديين والكتاب العرب، وبعد العشاء تدافعت السيارات الرسمية في موكبها الذي تسبقه وتخلوه الدراجات النارية: في الأولى الوزير، وفي الثانية السفير، وفي الثالثة محمود درويش. وبدا لي في المشهد كله شيء متناقض. ما هو بالحديد، لا أدري..

...

إذا كان محمود درويش وجد مدافعين متحمسين عنه في اتهاميه هذين، فإن أدونيس كان أقل حظاً. فقد اتهموه- أعني أصحاب التيارات السلفية تلك- مباشرة، وبلا مواربة، بأنه «كافر وزنديق ومملوك» واتكأوا على شعره (خاصة مجموعاته الأولى) وانتزعوا منه سطراً وكلمات ليثتوا دعواهم: وبعد ظهر اليوم المحدد لأمسيته تجمعوا أمام قاعة «المركز الثقافي» قبل الموعد بساعات، وزعوا بياناتهم ضد الشاعر وشعره، وأدأ نوا لصلاة المغرب وأدروا جماعة، ثم دخلوا صفواً إلى القاعة، وكان اتفاق رجل الأمن معهم واضحاً: سيظلون في القاعة طالما لم يدخلوا بالأمن. أما إن دخلوا فسيخربونهم منها. هكذا: جلست صفوفهم متريسة، حتى تصيدوا سطراً يتحدث فيه الشاعر عن «الآله- الطفل» قصداً للأمر:



الفلسطينية في صياغات شعرية جديدة وعذبة). في صوته وأدائه وألحان كلماته يمزج التمرير بالشجن، إلى قفيل خالص لأساليب الغناء الفلسطينية، والشامية على وجه العموم، وسيل واضح إلى التطريب (ولعل هذا الجبل هو ما يحب أن يتجنبها)، ويرتفع الصوت الجميل، تلازمه، وتحدد إيقاعه نغمات المرء وإيقاع الألف: «لبن الأرض والمرة (1) لبن العرس والشارح (2) لبن الصرة (3) - للثورة. / جمعنا الدم من أول جرح قينا / وزرعنا شهيد الأرض، وحنينا شهيدتنا / وقلنا لنصفيح إكبر / وأعلننا انتفاضتنا / بلدنا هذي كلمتها...». تتدفق صبية فلسطينية جميلة القد والزجة لتقرص، تقيمها أمرأتان شابتان: فلسطينية ولبنانية، وجمهور الحاضرين يردد، وقد ذاب شعره الجميع مع الغنى والمعنى.

من أقرب مكان إليهم، في الداخل، يأتلق الفرح الفلسطيني بطلانهم اليومية.

رأيت أشياء، وفاتحتني أشياء، وسعدت بمعرفة أصدقاء وصديعين جدد، ورأيت وسمعت وتحدثت وعرفت. في الحفل الختامى كان «أبو عمار» يوزع وسام القدس على قائدة طريدة من أسماء المبدعين الراحلين، وعدد من أسماء المبدعين الحاضرين والغائبين، الفلسطينيين منهم والأردنيين.

وكان لا يتوقف عن إشاعة الحيوية من حوله، ولا عن تصحيح أخطاء «مقدم الحفل»..

أغضضت عيني لحظة فبدأ لي أنني رأيت هذا المشهد من قبل، أوائل هذا العام، في قاعة ومسرح الجمهورية بالقاهرة.

«تكبير»، وارتفعت الهتافات: الله أكبر والله الحمد، واتجه بعضهم متدفقاً نحو منصة الشاعر، فمنهم رجال الأمن، وقيل خروجهم من القاعة- حسب أصرار رجل الأمن على تنفيذ الاتفاق- لم يسموا أن يودعوا القاعة وشاعرها الذي واصل قراءة شعره بهدوء ونفاذ: «لا إله إلا الله / أدونيس عبد الله...».

وأترك لك أن تتأمل ما يمكن أن يعنيه إطلاق مثل هذا الهتاف، وما ينطوي عليه، وما يهدد به... «

أياً ما كان مرقفك من مشرع أدونيس الفكري وعطائه الشعري، فإن مثل هذه الغبة لا تجعل لك خياراً سوى الرقوف إلى جانبته بغير تحفظ، والدفاع عن حقه في الثقل والتعبير.

وكان المشهد الأخير لتلك الأسسية من صميم مشاهد العبث العربي المعاصر: شاعر يخرج بعد أمسيته الشعرية يحميه رجال الشرطة من الجمهور.

«أى شاعر؟.. أدونيس لأسراء».

* * *

طبيعي أن تكون «الانتفاضة» هي قلب العرب الفلسطينيين المحتد في الجسد الأردني؛ ندوات ومحاضرات وعروض فنية متعددة، وكان من حظي الحسن أن استعنت إلى أغنيات «فرقة بلدنا» في بيت صديق فلسطيني- أردني: كمال خليل، عامل البناء الذي ينتزع نفسه من عمله الشاق ليعلن ويغنى، وفرقة بعض أفراد أسرته وأصدقائه،

كتب كلمات معظم أغانيه الشاعران إبراهيم نصر الله (شاعر وروائي وصحفي يميز بانتاجه الغزير والمنوع) وغسان زقطان (شاعر فلسطيني وابن شاعر، يهتم اهتماماً خاصاً بتطوير الأغنيات الشعبية

فلسفة وأبداع روائى

محمد الظاهر

المجلد.

١- الأخلاق والعقل:

١- (عَو): كناية بلغة الكاميرا
رواية ابراهيم نصر الله الجديدة (عَو) الصادرة عن دار الشروق للنشر والتوزيع بعمان، والمركز العربى لتوزيع المطبوعات ببيروت، تعتبر من الروايات العربية القليلة التى استطاعت تحقيق تلك العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، حين تخلط على ضيق البعد الزمانى والمكاني للحدث العام، من خلال الاستفادة من لغة الكاميرا التى تعبر عن الواقع بالواقع نفسه، والبنية الموسيقية التى تخلق ذلك المعمار السمفونى من خلال المزاجية بين المونوغرن- الصوت الفردى- والبوليفون- التعبير المتعدد بالاصوات.

فالمضمون الذى تطرحه الرواية هو الواقع السياسى العربى الذى يريد ان يطرح كل معطيات الواقع ليرجل السلطة، وهذا الواقع ليس واقعاً تخيلاً، وانما هو واقع معاش. فهنا الجنرال بكل جهروته وقدرته، والكاتب بكل عتوانه وأعبائاته، والقارىء الذى يتعرض لعملية رهبة من غسيل الدماغ على يد المحقق، والكلب الذى يتجلى فى الرواية بهندسة الرمزي والواقعى. ولما كان من الواجب الاحاطة بكل تفاصيل الواقع لكشف تجليات شخصيات الرواية الأربع، فقد كان يحتم على ابراهيم نصر الله ان يستخدم لغة الكاميرا، ليس فى عملية التقطيع السينمائى فحسب، بل وعملية تصوير الواقع بكل تفاصيله ولما كانت مثل هذه العملية يمكن ان تؤدى الى خلطه فى البنية الروائية. فقد لجأ ابراهيم نصر الله الى نمط جديد فى مصادر الرواية العربية، يستفيد بشكل كبير من المعمار السيمفونى المرسى، فهذه الاصوات القليلة التى تحصل دعائم العمل الروائى تتبادل الادوار بينها، مشكلة هذا التنوع الشرى، الذى يقدم الرواية للقارىء بكل تلقائية وسهولة. اذن ننحى هنا امام عمل روائى جديد، استطاع فيه ابراهيم نصر الله ان يتجاوز ذاته فى (برأى الحمى)، وان يتجاوز العديد من الاصوات الروائية فى العالم العربى، ويؤكد مكانته فى مجال الابداع الروائى، بعد ان اكدها فى مجال الابداع الشعرى.

فى كتابه الجديد الصادر عن دار الشروق للنشر والتوزيع بعمان، والمركز العربى لتوزيع المطبوعات ببيروت، بعنوان (الأخلاق والعقل) يحاول الدكتور عادل ظاهر، أن يصحنا مرحلة فلسفية جدلية متحمة فى مجال الأخلاق والعقل، حيث يطرح بنا على مختلف المدارس الفلسفية الحديثة والمعاصرة، التى تتناول هذا الموضوع. حيث يقوم بتحليل هذه الاتجاهات الفلسفية ونقدها، وصولاً الى وجهة نظر عربية معاصرة فى هذا المجال. والكتاب الجديد، هو الجزء الأول من أربعة أجزاء تتناول الفلسفة الغربية بالنقد والتحليل، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى فهى: الفلسفة والمساءلة الدينية. الفلسفة والمجتمع، والفلسفة والمعرفة الاجتماعية.

وقد طرح الدكتور عادل ظاهر تصورات حول موضوع الأخلاق والعقل من خلال محاور عديدة، هى: الأخلاق والعقل، والارادية فى الأخلاق النظرية، الاتقالية، الذاتية، الاطولوجية، المذهب النسبى، الأخلاق والسلطة، الأخلاق والسلطة الدينية، الأخلاق الغائية، المذهب الديونطولوجى، مذهب المنفعة القاعدية، نحو اساس عقلانى للأخلاق، الاساس العقلى للتصويغ الخلقى، وهل ينبغي أن اكون خلقياً. وهو يخلص من كل هذه المحاور بتجربة مفادها ان الفلسفة نشاط معيارى تحليلى وتركيبى، من النوع الذى يؤهلها لان تكون همزة الوصل الاساسية بين العلم والفكرة، بين معرفة الواقع والعمل على تغييره. الا ان الفلسفة لا يمكن ان تؤدى الدور الذى يفرضه هذا التصور عليها إلا اذا بنينا ان للعقل وظيفة معيارية جوهرية، وأن العقل لا يقرر المسائل وحدها بل يقرر الغايات ايضاً، وهذا بدوره استوجب من المؤلف ان يبين ان الأخلاق من حيث هى نشاط معيارى يفترض ان تقرضه ضمنه الغايات الاهد والاهم التى ينبغى على الانسان ان يسعى لتحقيقها، هى نشاط عقلانى، ولذلك فقد حاول من خلال هذا المجلد الضخم الذى يبلغ عدد صفحاته خمسمائة وعشرون صفحة من القطع الكبير ان يمسح هذا الافتراض الذى يشكل الركيزة الاساسية لهللا

تواصل



قوية عهد الحكيم قاسم

وصلتنا الرسالة التالية:

« الأخوة في أدب ونقد

أسف إذ أذكركم بأنسان رحمه الله من مرضه فاختاره إلى جواره ألا وهو المرحوم عهد الحكيم قاسم.. ذلك الأديب الذي كنتم تعرفونه وتعرفون عنه أكثر فما يعرف عنه أهله وجيرانه؛ فلا أقل من أن تجمع أعماله لتطبع ثانية أو في مجلد واحد. كذلك أعماله التي في درج مكتبته ولم تجد في حياته من يساعده على نشرها كما قال في آخر حديث له بمجلة نصف الدنيا..

لماذا لا يتكرم أحد السادة المخرجين بإخراج إيام الانسان السبعة فيلما وليكن مخرج الطوق والأسورة مثلاً.. ١٢ ولأنه من أبناء محافظة الغريبة.. محافظة الفلاحين الطيبين، لماذا لا يتكرم السيد محافظ الغريبة بإطلاق اسمه على أحد الشوارع أو تسمية ببلدته باسمه، بدلا من البندرة، تكون «عهد الحكيم قاسم مثلاً».

محمد محيي الدين شعبان/
فلاح من طنطا

روح طيبة من الأخ محمد محيي الدين شعبان، ونود أن نخبرك أن الهيئة العامة للكتاب تعدّ لشيء مثل هذا الذي تطالب به، وقد أصدرت- فعلا- منذ أيام كتابه الجديد «دهوان الملحقات». أما اقتراحاتك بشأن إطلاق اسمه على شارع في طنطا فنرجو أن يستجيب لها المسئولون، فهذا أقل ما ينبغي عمله تجاه هذا الكاتب الكبير الراحل.

ونود أن نبخلك خبرا جديدا. فقد عقدت مديرية الثقافة بالغريبة في أواخر ديسمبر الماضي حفل تأبين حاشداً لعهد الحكيم قاسم في قريته «البندرة»، حضره نائب للمحافظ ومدير مديرية الثقافة بالغريبة، وحضره أهل الفقيه وأهل القرية كلهم تقريبا، في مشهد مهيب مؤثر. قل أن يحظى به أديب.

وقد تحدث في الحفل نائب المحافظ وعضو مجلس الشعب عن الدائرة، وألقى كل من الدكتور: جابر عصفور وصبري حافظ ومدحت الجيار أضرأء على حياة عهد الحكيم قاسم وأدبه الكبير التحمير. وألقى الشعراء القصاصد في وثائته.

وقد أقرنا اقتراحاتك يا أخ محمد محيي الدين

شعبان في هذا اللقاء.. كما أثروا مغربها من اقتراحات. وقد استجابت مديرية الثقافة بالقرية إلى العديد من هذه الاقتراحات. فقد أعلن كمال الجبري مدير الثقافة بالقرية في نهاية الحفل، عدداً من التوصيات، من أهمها:

- تحويل مكتبة عبد الحكيم قاسم إلى مكتبة عامة، تصبح نواة لقصر ثقافة بالهندرة باسم «قصر ثقافة عبد الحكيم قاسم»

- إطلاق اسم عبد الحكيم قاسم على مدرسة القرية

- إطلاق اسم عبد الحكيم قاسم على أحد شوارع طنطا

- عقد مهرجان أدبي سنوي بقرية الهندرة، باسم عبد الحكيم قاسم، توزع فيه الجوائز على الفائزين في مسابقة سنوية للأدب باسمه أيضاً.

تحية لك، ولعبد الحكيم قاسم وأده الرفيع.

تعليق من سميو شويدي: حول تحقيق السياسة الثقافية

لست أرم الزميل مجدى حسنين على صياغته لرأى في ملف السياسة الثقافية، وإنما أرم نفسي لأننى لم أكتب رأى، وأنا أصلاً من كتاب ادب ونقد. يبدو ان الزميل رأى أن من «الواجبات» اليسارية ان يتحدث المرء الستينيات، وان يطالب بعودة القطاع العام في السبينا إلى الانتاج. ورغم اننى من جيل الستينيات فلست من عباد ذلك العقد، وإنما رأى في واسطته يونيو، وما أدراك ما ه يونيو. ورغم اننى كنت مع انتاج القطاع العام في عهد عبد الناصر، إلا أننى ضد انتاج القطاع العام بعد ذلك لان الدولة تغيرت، والدنيا كلها تغيرت.

وهناك فرق بين نقد الدولة لعلم وجود سياسة ثقافية للدولة، ومعنى علم رصد ميزانيات كافيه لدعم الثقافة، حتى يبدو الأمر وكأن وزارة الثقافة مستمرة بالدفع الذاتي بسبب المعجز عن نقل أو فصل عشرات الآلاف من الموظفين، وبين اعتبار هذه المسألة مسئولية وزير الثقافة الحالي فاروق حسنى.

لقد صيغ رأى في موضوع السياسة الثقافية بما يجعلنى في موقف المعارض لوزارة فاروق حسنى، وأنا انتقد الوزارة، ولكنى لاختلف معها، بل وأتعاون معها في المكتب اللنى وفي اللجان وغير ذلك، ولا أحب مثل الجمهورية عكس ما أكتب لقارى ادب ونقد.

تعليق على موضوع «السينما المسيحية فى مصر»: «ليس للاستخدام السياسى»

كتبت الاخت ماجده مويس موضوعاً بعنوان «الافلام المسيحية هل هى خطوة للأمام أم للخلف» في العدد ٦٤ ديسمبر.

إنها خطوة للأمام وليست للخلف ولا أدري كيف فسرت الناقدة هذا على إنه انقسام داخل وجدان الشعب المصرى ولا أدري أيضاً كيف أخذ إنتاج الفيلمين على أنهما نوع من التعصب.. إن إنتاج فيلم عن الاتيا أبرام والقديس مارمينا لا يبعد إلا نوعاً من مجازاة التطور التكنولوجى الذى أتاح هذا الإنتاج، والقصتان معروفتان منذ القدم وهما يمثلان فى أغلب كنانس مصر ولكن على خشبة مسرح محدود الامكانيات.. وعند إتاحة الفرصة لاتنتاجهما يؤثم ذلك.. ومن قال أنهما يعدان من الافلام المتنوعة أو الغير مرغوب فيها.. بالعكس، إن أى شخص يملك جهاز فيديو يستطيع الحصول عليهما من أى مكتبة مسيحية. فكما نستطيع الحصول على شرائط لكهر مرقى مصر بسهولة نستطيع أيضاً الحصول على شرائط الاتيا أبرام، والقديس مارمينا.. وإن انتاج هذه الافلام لاتعد خطوة من خطوات التعصب، ولاستطيع أحد أن يقول إن الكنيسة فى مصر تحمل فكراً متعصباً فى يوم من الايام.. وإن كان هذا التفسير جاء نتيجة أن الكنيسة هى المشرفة على الانتاج وجميع عناصر العمل من المسيحيين فهو تفسير خاطئ.. أولاً لأن أى ممثل فى مصر لن يقبل تمثيل هذه الافلام بنفس الاجور التى مثل بها زملاؤهم.

ثانياً: هذه الافلام لم تنتج للكسب وإنما للاقتداء بالسيرة الحسنة لهؤلاء.. وبالتالى لاينتجها الا متبع مفاخر بأمواله واعتقد إنه لا يوجد فى مصر مثل هذا المنهج. وبدلاً من أن تقف الكنيسة مكتوفة الايدى فى ظل الاجتياح السافر للافلام المخلة على اجهزة الفيديو، قدمت هذه الافلام فوجودها فى مكتبة الاسرة هو تسليية وتقضية وقت فراغ أفضل- ولا أدري كيف تناقض الكاتبة نفسها حين تقول إن هذه الافلام لاتعرض الا فى قاعات الكنائس ونفاجأ بها تقول «يتخذ منحى يمس تقسيمه على ضوء ما يحدث من ظواهر التشدد باسم الاسلام» إن هذه الافلام لا اعتقد أن مشاهدتها مقصورة على المسيحيين بل حضرتها مع

تواجهل مع الشعراء:

- الصديق صلاح الشيخ/شركة مصر للفرزل والتسيج/ كفر الدوار/ بجمهورية: قطعتك تهفو الى العدالة الاجتماعية وتدين الفساد والغلاء وتحكم فئة قليلة في قوت ومقدرات الناس أجمعين لكن ما بها من شعر ليس في مساواة هذا الأفكار النبيلة العادلة. فأنت تقول: «الأسعار كل يوم بتزيد / والحرمان بيتولد من جديد/ والريح عاتية/ جانية من بعيد/ عاصفة هادمة/ والناس واقفة سامعة.. ساكنة/ كأنهم مقيدون بالحرور». وهذا أسلوب خطابي مباشر يصور الأمر الواقع بصورة عادية.

- الصديق سلاموني باشا برفوق: قطعتك الزجلية «مزكا» خفية الظل، وإيقاعها جميل، تقتطف منها: وشلت الحرية في صحافتنا ولنفسها الزايد ع السبكا في عيون المصصرة أسيركا وأهى زادت دق المزكا في غيطان التمع المفعرة تغفر لك منها وتديكا واللام الحرب السحرية وحاجات بحدودك لهايكها وحناها ملبش أبدا زيه سدقها وطل تشكيكا من يوم ماخذتنا في أحضانها والحالة انعدلت قرويكها وهناء ووطاء بهرقنا وأدى انه هابف بعنيكا دار وب العرش مهبتهاا ملشان تحميني وتحميكا إنا لوانك تعاتدها وإذا لزم الأمر تريكا»

- الصديق ملوح سعد رمضان: قطعتك الغنائية «كان يامكان» زجل يتأسى على ضياع الحب في زماننا العصب، ومن تطوراها: «الحب زمان كان اسمه الصديق/ كان اسمه الحق/ يبخل قلب الزيف ينشق»

- الصديق عبد الرحيم الشريف/ كلية دار العلوم: قصيدتك «نداء» تتميز بمعانة كلاسيكية ملحوظة،

بعض اصدقائي المسلمين وأعجبوا بالقصة والحبكة.. مرة أخرى نقول إن هذه الاقلام نتيجة كبت يعيشه المجتمع المسيحي لسبب بسيط هو أنه لا يوجد مجتمع مسيحي وآخر إسلامي بل يوجد مجتمع مصري نعتز به جميعاً.. وبالحب لا تفسر أى تقدم عصري على إنه تعصب وقضية سياسية.. لبت الناقدة الفاضلة شاددت فيلم القديس أنبوب حتى تحكم على الظاهرة بأكملها..

إسحاق روى القروشوطي/ أسويوط

توضيح من ابراهيم فهمي:

أستوقفتني في «عدد ٦٢» من «أدب ونقد» رسالة يقول صاحبها عبد المنعم عواد يوسف أن قصة «ياما جمع العشايق» المنشورة على صفحات العدد (٦٦) هي نفس القصة أيضاً المنشورة بعنوان آخر هو «أست البنات» في مجلة شئون أدبية الإماراتية.

..ولأ أدري ما هو المثلث في هذه الحكاية، إن الذي يخل بشفرك الكاتب والمبدع هو أن يسطر على ثمار غيره وما أكثر هذه الفضائح والبيته يشغل بها نفسه فتكون قضية ويكون فيها مايلفتنا إليها، لكن أن يغير المبدع عنوان قصته فهذا الكائن يملكه وحده وله حق السيطرة عليه وحده وهذا عرف سائد وليس شاذاً عند الكثيرين من المبدعين في أرجاء الكون، أمّا عن نشر العمل داخل القطر وخارجه فهذا أيضاً عرف سائد لأن الكثير من الدوريات المصرية لاتصل لزملائنا العرب، وما هي إلا توسيع لرتعة النشر الضيقة، ولم تكن هناك نية مسبقة بالسوء في تغيير العنوان إلا أنني (فجأة) وبغون مقدمات وجدت عنواناً آخر مناسباً هكذا ببساطة فما الذي شغل وشاغل صاحبنا في هذه الحكاية وهذا كل ما في الأمر، أرجو الاعتذار لأسرة تحرير أدب ونقد التي غفلها ونعتز بها بوصفها متبراً للابحاح الجاد ورافداً من روافد الحركة الثقافية المستقلة

دورينات وكتاب مصر:

مناسبة رحيل الروائي الكبير فريدريش دورينات أصدرت الهيئة العامة للاستعلامات كتاباً بعنوان «لقاء فريدريش دورينات مع أهل الفكر والفن في مصر» عرض وتقديم ودراسة د. مصطفى ماهر. ويحتوي وقائع زيارة دورينات لمصر في نوفمبر ١٩٨٥. قدّم الكتاب د. محمود البلتاجي رئيس الهيئة العامة للاستعلامات. يتضمن الكتاب دراسة للدكتور مصطفى ماهر عن حياة دورينات وأعماله أزيارة السيدة العجور- زواج السيد ميسيس- هبط الملاك في بابل- البطل في الزريبة- رومولوس العظيم- النيزك- علماء الطبيعة- القاضي الجلاد- فرانك الخامس- صورة كوكبا. وقائع الندوة التي عقدت بجامعة القاهرة (٢٩ نوفمبر ١٩٨٥) وتحدث فيها د. عبد العزيز جمره، وكلمة دورينات في تقديم «مقامات الشحات أكي» من مسرحية «هبط الملاك في بابل» وكلمة د. مصطفى ماهر في تقديم مسرحية «رومولوس الأكبر» وندوة شيرازين الجزيرة (٢٧ نوفمبر ٨٥) وشارك فيها كتاب وصفيون: لؤيس عوض، يوسف ادريس، جمال الشيخ مخرج مسرحي، عبد البديع صماوي، د. فتحي عبد الفتاح، فتحي الابياري

سدرة المنتهى لسعيد الكفراوي:

مجموعة قصصية جديدة لسعيد الكفراوي، صدرت من «دار الغد» بعنوان «سدرة المنتهى». يتضمن غلال المجموعة كلمة لأدونيس عن الكفراوي يقول فيها «ياسعيد، لك نبع آخر غير الرأس (الذهن) وغير القدمين (التاريخ الزماني) تجرّه وتسقيتها: لك نبع الأحشاء، نبع الذاكرة التي توجد بين طفولة المآثر والأحلام، وشيخوخة الرموز، وثقافة الجسد هنا هي السيلة: ثقافة المكوث الغرائبي». سبق أن صدر للكفراوي: مدينة الموت الجميل، ستر العورة.

أحداق الجهاد:

ديوان جديد للشاعر حسن فتح الباب، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بعنوان «أحداق الجهاد: تنويعات على نحن الحماوس

ومن أبياتها الجميلة «نديم الحب لا تعجب/ إذا وغبوا ولم أرغب/ سقام الحب يقتلني/ جفائي الأقرب الأقرب/ وقالوا علني حب/ وهل في الحب مايتعب/ عيوب الحب في خلي/ كيف: اللهي تنسب»

- الصديقة إيمان النوردي/ الشرقية:

قصيدتك «أين هذا الشعر؟» تخترى على أفكار حول الشعر: كيف يكون، وماذا نريد منه؟ وتنقد الشعر الذي لا روح فيه ولا وزن، ولا شجن، فتقولين «النسياب والنسياب/ كلمات قلا كتاب/ أين روح الشعر فيها/ أين لحظات العذاب/ والشجن أين الشجن/ أين ذرات الغياب/ والله ماهذا شعر/ إن هولا عي». والطريف في الأمر، أيتها الصديقة الشاعرة، أن

قصيدتك التي تطالبين فيها الشعراء بأن يلتزموا الوزن والبلاغة الرصينة والوجدان الحار، تخلو إلى حد بعيد من هذا الوزن الذي تطالبين به، حيث بها كسور عديدة، كما أنها استرسال في فكرة واحدة تتكرر وتعاد. ومن قصيدتك «انتهى عصر العبيد» تتعطف المقطع التالي: «أيا جدارا من حديد/ أيا غيبا يابلهد/ ماذا تظن؟/ أظن أني كالعبيد/ رهن الإشارة من بعيد/ لا ألق أنا لست أبدا كالعبيد/ أنا حرة وكرامتي فوق الرعيد».



والمساطة الأسرة، تفرض في مخ الواقع وتتأمل تناقضاته، وتستلهمها في تجارب إنشائية مريحة. ويسيطر على قصص فؤاد قنديل غرام بالتجريب الهادي، يتعلق بهساط شعري معلق، تنسج أمام رؤيته مساحات رائعة من الجمال، وتتل مجمرته سقا بدعها من أشكال العوام بين الحرية الفنية والحرية الواقعية.

صدر لفؤاد قنديل من قبل، هذه النساء، كلام الليل، أشجان، الناب الأزرق، العجز، السقف، شليقة وسرها البائع، عشق الأخرس، موسم العلف الجميل، ومن التراجم: د. محمد مندور- تهيب محفوظ- إحسان عبد القدوس عاشق الحرية.

وأخر الليل: ديوان جديد للشاعر ليهيل أبو زوقين، صدر عن مطبوعات (مصرية). يتحدث على مجموعة من قصائد شعر العامية المصرية الجديدة. «الليل إيدين/ يفرل صهد الريح، خطى على شمال الشمس» والفيضان قيل على كذب مراسها عكشان قلبي ير يفر/ ترقص البنت أم الميون توت/ رقص غوازي/ رقص شجر/ رقص مرار صحن البهوت». صدر للشاعر من قبل ديوان «الرقص ع الكفن» عن دار المستقبل العربي.

من ديوان العشق: للتخصص سمير فوزي صدرت مجموعته الأولى «من ديوان العشق»، عن سلسلة «إشرافات أدبية»، كتب الناص والنقاد محمد جبريل في الدراسة الملحة بالمجموعة يقول «أهم ما استوقفتني وأعجبني في قصص سمير فوزي تفوقه في اختيار «لحظة» القصة. نحن كمثليين لانعرف في الأغلب شيئا عن ماضي الشخصية أو الشخصيات التي تطالعنا في القصة القصيرة، والأمز نفسه بالنسبة لمستقبل تلك الشخصية أو الشخصيات، ما يشغلنا هو الحاضر، اللحظة. أما الكاتب فهو يتعامل مع بانورامية الصورة لحظة القصة عنده مقطعة من نسج طويل هو حياة الشخصية أو الجماعة المحورية».

سليمان الملك

ضمن سلسلة «أسرار أدبية» التي تصدرها هيئة قصور الثقافة صدر ديوان «سليمان الملك» للشاعر محمد سليمان، الذي يعد واحدا من أبرز شعراء الموجة الجديدة في الكتابة الشعرية بمصر. وقد صدر له من قبل: أعلن الفرج مولده، القصائد الرمادية.

وأصنع الفورة الآن في جيبى/ وأشعل

السجين. والشاعر من الرعيل الأول لتجربة الشعر الحر بمصر، ينتمى إلى المدرسة الواقعية كما عرفت بمصر في الخمسينيات والستينات. وصفه الناقد محمود أمين العالم مرة بقوله «يستمد شعر حسن فتح الباب قوته وجوهية من تجارب الشعب» صدر للشاعر من قبل عدة دواوين، منها: من وجى بور سعيد، حينما أقوى من الموت، مزاويل النيل المهاجر.

تسلي المصباح: أول مجموعة للشاعر البحريني أحمد العجمي. خيال جامع ولغة متجذدة وتجريب جريء. إنه يصيح: يا مملك الكلام/ هذا وطن، به عرس لجبال الجيوش/ وزهرة تجمع الجماعم/ والذي يمتد على براق الفتح/ وفي عنقه مطرقة غيبية/ وجثمان كحليب القتال/ إنما اختارته القربة سائسا لرباباتها/ فأعطته في كل لسان/ رموسا موعودة من أزقة النساء».

حوار مع هؤلاء

عن سلسلة كتاب الثقافة الجديدة التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدر كتاب «حوار مع هؤلاء» للناقد عبد الرحمن أبو عوف. يتضمن الكتاب مجموعة كبيرة من الحوارات المتميزة مع عدد من الكتاب والمفكرين المصريين، توفيق الحكيم، تهيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي، يوسف ادريس، لويس عوض، سهيل القلماوي، شكري عياد، محمود أمين العالم، عبد القادر القط، زكي تهيب، محمود، فؤاد زكريا، حامد سعيد، صلاح طاهر، أنجي فلاتون، سعد الدين وهبة، وآخرين. صدر لعبد الرحمن أبو عوف من قبل: البحث عن طريق للقصة المصرية القصيرة، لحولات الرواية العربية.

لويس عوض: مفكرا وثاقدا

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب «لويس عوض: مفكرا وثاقدا ومهدا» محفزا على الكلمات والمقالات التي قدمت في الندوة التي أقامتها هيئة الكتاب المصرية لتأبين لويس عوض. شارك في الندوة وفي الكتاب كل من: أحمد هيد المعطي حجازي، أسامة الباز، الفريد فرج، جابر عصفور، سامي خشبة، سيد البحراوي، هيد الستار الطويلة، عبد القادر القط، عز الدين إسماعيل، غالي شكري، فتحي عبد الفتاح، فخرى قسطنطيني، لطفي الخولي، محمد عتاني، محمد عودة.

فؤاد قنديل: غسل الشمس

في سلسلة «قصص عربية» بالهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت المجموعة القصصية «غسل الشمس» للناقد فؤاد قنديل. «تتميز هذه المجموعة بالعمق

**الثقافة/ وأتبعني على الرصيف باحثاً عن
أثر للريح/ أتبعني على تراكبات الجرح/
أقرأ الأشباح في رخامة الميدان/ ألم ويشها
الذي بعثر القصران»**

الانكباب في وطن متغير:

**عن «كتاب الأماني» صدر الكتاب الهام
«الانكباب في وطن متغير» للدكتور غالي
شكري، الذي يرصد فيه ويحلل انعكاسات التغيير
على الانكباب من ناحية، وما يحدثونه في مجتمعهم من
تغيير من ناحية أخرى. لذلك يتوجه إلى «الخطاب
القطبي» لاستكشاف محاور اهتماماته فهو وتحليلات
تحولاته وركائز معانيه وأشكاله من خلال الحوار المطول
الذي أجراه مع ألبا شترة الثالث، ومن خلال المقاطعات
والمعارضات التي تداخلت في بنية هذا الحوار سراء من
الوثائق المتفرقة أو من الوقائع أو من أصوات المخصوص
والمؤبدين.**

**خارطة للبحر: الديوان الأول للشاعر مختار
هسي، صدر عن دار «الغد» بـ مصر. محتوي على
أربعة عشر قصيدة.**

**«جاءوا من العصر البهيد/ تساكبوا
ألقى/ وشابوا في الضياء الحديدي/ ثم
استوششوا/ رحلوا/ وبين متاعهم حملوا
مصابيحي/ عجباً/ فلازلت المضي».**

**«شؤون أدبية»: العدد الرابع عشر، خريف
١٩٩٠ من مجلة «شوران أدبية» الفصلية الثقافية
التي يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. يتضمن
دراسات لطراد الكبيسي ورفعت سلام ود. قاسم اللنداد،
وقصائد لأديب كمال الدين وأحمد عبد الحفيظ شحاتة
ومحسن فتح الباب وخليل صويلح ومحمد زين جابر
ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكريم معنوق. وقصصاً
لأحمد عبد الحميد عرابي وجمعة محمد جمعة وحسب
الله يسمي وخليل فاضل وعائد خضيبك وانصر جبران
ومحمد المزروعى.**

جديد. الثقافة الجديدة:

**في عدد ديسمبر ١٩٩٠ من مجلة «الثقافة
الجديدة» التي تصدرها الثقافة الجماهيرية، العديد
من المواد الأدبية، يتصدرها ملف «الواقع الثقافي
في محافظة الشرقية». وقصص: عبد الفتاح
الجل، إبراهيم أصلان، محمد البساطي، محسن يونس،
بهاء السيد، اختصر عبد الحميد. وقصائد: حسين
حمودة، وليد بكري، عبد الستار سليم، طاهر البرينالي،
مدحت منير، عمرو حسنى. وأقلام نقدية لكل من:**

**كمال رمزي، محمود عبد الوهاب، رتيبة الحفنى، سيد
عواد، فتحى العشرى، حسين مهران.**

**«المخالب والفريسة» رواية جديدة
للكاتب المصرى القديم فى ليبيا عبد الهادى عبد
الرحمن، صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب
بـ الجزائر. صدر للكتاب من قبل أعمال: نفاية الوجودية،
البوابة، الزمن الم، رغبة الجن، جلود القرة الاسلامية
(دراسة).**

**«كائنات المستنقع» تجربة شعرية
جديدة للشاعر جمال الخطاط (البحرين). يعلن:
«الصمت أيها الثائهن، الساترون، الهائثون. سيبدأ
العرض المستمر الممل، اللقطات متزاخحات كخبرول
السباقات، السابحات فى خيوط الرما. ترقبوا انسلال
الوداعة من حاضنات التجلى، وأشعلوا هممكم لنهاى
المنق بناطحات الزيف المزركشة برلغ الادعاء».**

الأدب المصرى القديم:

**الكتاب الغد للعالم الاثرى المصرى الجليل سليم
حسن «الأدب المصرى القديم، أدب
القراعة». صدرت طبعة جديدة منه عن مطبوعات
«كتاب اليوم». كانت طبعته الأولى قد صدرت عام
١٩٦٥.**

**يقول جمال الفيظاني (المشرف على سلسلة كتاب
اليوم) فى تقديم الطبعة الجديدة «الأدب المصرى
القديم، المرجع الاساسى والوحيد والشامل
فى موضوعه، قدمه العالم الاثرى الكبير
سليم حسن منذ، حوالى نصف قرن، ترجم
النصوص الأدبية من جدران المعابد، من
أوراق البردى القديمة، من أخشاب القوابيت،
من الهرموفيلقية إلى العربية مباشرة، قدم
النصوص الفرعونية، الأمشال، الحكم،
الأشعار، المسرح» أول نبض للشاعر
الانسانية فى نهر التاريخ. وكتاب اليوم
إذ يعيد تقديم هذا المؤلف الغد على نطاق
واسع بمؤثره الأول والثانى إنما يقدم إلى
المكتبة عملاً علمياً فريداً، وأدبياً فذاً سوف
يفخر الكثير من الماهم السائدة».**

«مكتوب على باب القصيدة».

**الديوان الثانى للشاعر الشاب عماد غزالي، صدر ضمن
سلسلة «أصوات أدبية» عن هيئة قصور الثقافة. صدر
لشاعر ديوان الأول من هيئة الكتاب (اشراقات أدبية)
بعنوان «أغنية أولى»:**

«وطن سيطلع من طريقي/ نحو شابات من ٣

خطورتها / فهل يجتاحها برق المسافة؟ تنشيء الأبناء سلمها / على ومل البداية / هل قكنها المخاضات / احتدام الصرخة الأولى / من الامساك بالطرف المخل / من زمام الوصل؟

أحمد بها ، الدين ، وصدرت تحت عنوان «إنسان». تصور فيها علاقتها بمناضل ثوري، وتضاله ضد نظام حكم ديكتاتوري ذي رؤوس متعددة يظهر في بلدان العالم الثالث بأسماء مختلفة وسلوك واحد. ويحيى هذا العام وتصدر لها رواية جديدة (إنشاء الله) عايشت فيها الوقائع اليومية للحرب الأهلية اللبنانية. عالجتها فيها مايزيد عن مائة شخصية تصور الطوائف المتناحرة، وإبرز الشخصيات:

**إن شاء الله، وبهروث (ترجمها عن
الايكونومست: محمد حسان)**

عوليس: أوزي، يعلم أن يكون لورانس العرب الجديد.

هنگو: عامل نظافة، بيروت، يسير ويحذوثة القنابل اينماسار، يعلم بأن يقرأ أى إنسان كتابه الأول ولكنه يموت كمسلم صالح على يد الميليشيات المسيحية.

أجاثون: مظلّى متوسط العمر. وتقدم أوريانا فلاتشى بهروث على أنها أسطورة حية، محبوبه خرافية لكل الشعراء المقاتلين.

وقد نفذت الطبعة الأولى التي تصل الى اربعائة ألف نسخة، بيعت كلها كالطائر الساخن.

استطاعت أوريانا فلاتشى خلال العقدين الماضيين ان تضع اسمها كواحدة من أبرع وأشجع الصحفيين في العالم. أثارت حواراتها العديد من القضايا والمشاكل وخاصة مع العقيد القذافي، السادات، هنرى كيسنجر الذى صرح بعد نشر حوارها معه «انه الخطأ الأكثر عمقا فى حياتى» وأوريانا وراثية ذات قدرة عالية على تقديم الرواية ذات التطوير النفسى، وفى نفس الوقت تحظى برضا القراء العاديين. ترجمت للعربية رواية «رجل» بتوجيه من الاساذ



كشاف «أدب وفقد» لعام ١٩٩٠ (الأعداد من ٥٤-٦٤)

أولاً: الموضوعات

١ - الافتتاحية:

مسل	المريض	الكاتب	العدد	الصفحة
١	ألا ما أكثر الراحين	فريدة النقاش	٥٦ / إبريل	٥
٢	أجراس بيت لحم.. وأشواقنا	فريدة النقاش	٥٤ / يناير-فبراير	٥
٣	استراتيجية للترويض والاختاق	فريدة النقاش	٦٢ / أكتوبر	٥
٤	أهلاً... سعد	فريدة النقاش	٥٥ / مارس	٥
٥	أيها الحزن مهلاً	فريدة النقاش	٦٤ / ديسمبر	٥
٦	تعبيراً عن تقديرنا له	خالد محيي الدين	٥٧ / مايو	٥
٧	حضارة الزارع وحضارة الراعي	فريدة النقاش	٦١ / سبتمبر	٥
٨	على طريق مندور.. إلى المستقبل	فريدة النقاش	٦٣ / نوفمبر	٥
٩	لؤلؤة المستحيل.. الممكن	فريدة النقاش	٥٨ / يونيو	٥
١٠	«نوستالجيا»: أنشودة	فريدة النقاش	٥٩ / يوليو	٥
	طويلة للحريّة			
١١	هذا المنور المصري	فريدة النقاش	٥٧ / مايو	٦
١٢	هوية الشعب إبداع متصل	فريدة النقاش	٦٠ / أغسطس	٥

٢- البيلويوجرافيا:

١	أعمال محمد مندور (١٩٠٧-١٩٦٥).	٦٣ / نوفمبر	١٤١
٢	بيلويوجرافيا مؤلفات لويس عوض	٥٧ / مايو	١١٢

٣- التحقيقات:

١	الجمعيات الثقافية في مصر	مصباح قطب	٥٤ / يناير-فبراير	٣٦
	«أنت في جماعة/ أنت ضد النظام»			
٢	رجل الشارع و السياسة الثقافية	وفاء زينهم	٦٢ / أكتوبر	٤٤
٣	وسامو الكاريكاتير -يشاكسون ويخلفون الصدمة	شريف فتحي	٦١ / سبتمبر	٨٦
٤	المستشرقون والمبدعون ومجلات الهيئة.	إبراهيم داود	٥٩ / يوليو	٤٨
٥	لويس الشاروني وذاكرة الأصدقاء	عبد الرحيم علي	٥٧ / مايو	١٠٨

مسلم	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
------	---------	--------	-------	--------

٤- الترجمة:

١	اتكلم عن المسكوت عنه «حوار مع الكاتب التركي: عزيز نيسين»	فاضل لقمان	٥٩/ يوليو	٢٣
٢	الهرمسيروكا والأدب السوفيتي (اليزابيث روتش)	سمير الأمير	٦٤/ ديسمبر	١٥
٣	انتحار مايا كوفسكي (التوتسكي)	بشير السباهي	٥٧/ مايو	١٢٤
٤	اوكتافيونات الحاصل على جائزة نوبل «مازلت أحياء في قلب الجرح الطازج»	عبد العزيز السباعي	٦٤/ ديسمبر	٢٣
٥	١٧ سنة على رحيل بابلونيروا: شد القبح في العالم.	محمد هشام	٦٢/ أكتوبر	٦٢
٦	الكسندر سورجيتشيف يرشكين: الديسمبري صريح الهوى	موريت ميارز	٦٠/ أغسطس	٣٣
٧	لم يعد التزوير كافياً عزيز نيسين	فاضل لقمان	٥٩/ يوليو	٢٨

التواصل:

١	أستقبل من جمهورية الشعر	حلمي سالم	٥٤/ يناير فبراير	٩٨
٢	تواصل	حلمي سالم	٦٢/ أكتوبر	١١٠
٣	تواصل شعر	حلمي سالم	٥٩/ يوليو	١١٩
٤	تواصل قصة	محمد روميث	٥٩/ يوليو	١١٦
٥	تواصل قصة	محمد روميث	٦١/ سبتمبر	٧٥
٦	جول التغيير في المجتمعات	محمد روميث	٦٤/ ديسمبر	٨٤
٧	القصة الأدبية على النفس	محمد روميث	٥٤/ يناير فبراير	٩٥

الحوار

١	إفني أفلاطون: مواسم الرحيل	مي التلمسباني	٥٨/ يونيو	١١٧
٢	توفيق صالح، لاجئاً إلى الألى مصر	حسام سيف النصر أمجد منصور	٦٠/ أغسطس	١١٥
٣	ثرثرة لن يعتذر عنها محمد مهران السيد	فوزى شلبي	٥٨/ يونيو	١٢٤
٤	جيلي عبد الرحمن في آخر حوار قبل رحيله- استلهموا من الشعب الجمال والحكمة	كمال أبو النور	٦٢/ أكتوبر	٨٤
٥	حوار مع الدكتور أحمد السعدني	عبد الرحيم على	٥٥/ مارس	١٤٢
٦	حوار مع الدكتور عبد السلام نور الدين: مأساتنا أن التخلف يقود التقدم.	مصباح قطب	٥٦/ إبريل	١٣٥
٧	الروائي العراقي الكبير غائب طعنه فرمان في الحوار الأخير: أنا محامي القراء.	زهير شلهبة	٦٢/ أكتوبر	٧٦

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٨	السياسة الثقافية في مصر حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى	ابراهيم داود	٦٢ / أكتوبر	١٣
٩	د. سيد القمنى «مصرنة المنطقة في مواجهة تهويدية» المنطقة	عملة الرويخى	٦١ / سبتمبر	٧٧
١٠	شيخ النقد في بيته متلور وأنا- حوار مع ملك عبد العزيز	حلمى سالم ابراهيم داود	٦٣ / نوفمبر	١٣١
١١	لويس عوض يشهد المخرج التونسي الطيب الوحيشى	د. غالى شكرى	٥٧ / مايو	٥٥
١٢	كسر قيود البيئة في «لبلى والمجنون» نصنع مجتمعاً سينمائياً متكاملاً:	نهيلى فرج	٥٥ / مارس	١٠٨
١٣	حوار مع مدير قصر السينما هذا هو مشاوري: حافظت على القيم الانسانية والجمالية ودافعت عن تحرر بلادى	شريعة السيد	٦٢ / أكتوبر	٢٢
١٤	هذا هو مشاوري: حافظت على القيم الانسانية والجمالية ودافعت عن تحرر بلادى	فؤاد دوار	٦٢ / نوفمبر	٩٣
٧- الدراسات والمقالات:				
١	اجزان الرواية	عبد الرحمن ابر عوف	٦٤ / ديسمبر	٤٦
٢	بعد أن قرأت:	حلمى سالم	٦٢ / أكتوبر	٥٠
٣	الثقافة على ورق سيلوفان بلوتولاند: قفزة خارج السياق/ قفزة في قلب السياق	رفعت سلام	٥٧ / مايو	٤٢
٤	تاريخنا القومى والمدرسة المصرية تداعيات حول ورود صقر السامة:	توفيق حنا	٥٦ / إبريل	٣٠
٥	كيف نرش الملح للولادة الجديدة تصوير التاريخ الأدبى	خليل الحليل	٦١ / سبتمبر	١١٥
٦	فى كتابات لويس عوض تطور الايقاع فى الشعر العربى	د. عبد المنعم تليمة	٥٧ / مايو	١٢
٧	تعلق حول الثورة الفرنسية تأثير الثورة الفرنسية	د. شكرى عباد	٦١ / سبتمبر	٣٠
٨	على نشوء الطبقة العاملة المصرية الحديثة الثقافة والطبقات الاجتماعية	عطية الصيرفى	٥٤ / يناير فبراير	٥٠
٩	حسن البنا سيد عصر الارتداد الحفر عند الجذور	د. فيصل دراج	٥٥ / مارس	٩
١٠	حول الرواية الصهيونية والمعادية للشيعية عند آرثر كوستلر / «ربيع فى قلب الشتاء»	د. رعت السميد	٥٤ / يناير فبراير	١٣
١١	حول كتاب براءة «متلور وتنظير النقد العربى»: الديمقراطى الثورى فى مرآة البنيوية التكوينية	د. غالى شكرى	٦٤ / ديسمبر	٣٤
١٢	الخبلى الذى صار ضميراً	ابراهيم قتمى	٥٦ / إبريل	٢٣
١٣	الخبلى الذى صار ضميراً	ابراهيم قتمى	٦٣ / نوفمبر	٦٧
١٤	الخبلى الذى صار ضميراً	د. صبرى حافظ	٥٨ / يونيو	١١١

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٥	خزافة القطيعة المعرفية بين المشرق والمغرب	د. محمود إسماعيل	٦٠ / أغسطس	١١
١٦	رفيق جهور: التقصّل الشيرعى / لا أمملك سوى قلبي فهل تضبطونه	د. رفعت السعيد	٦١ / سبتمبر	١١
١٧	الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف المجتمع منها	على الألفى	٥٩ / يوليو	٥٩
١٨	سمات المنهج النقدي عند محمد مندور	عبد الرحمن أبو عرف	٦٣ / نوفمبر	٧٨
١٩	صفحة من الذاكرة:	رجاء النقاش	٦٣ / نوفمبر	٢٣
٢٠	محمد مندور يهكي ويشد شعره الأبيض عبد الحكيم قاسم: طرّقان على أبواب الشمسوعيين والصوفيّين ومجلس الشعب	أحمد إسماعيل	٦٤ / ديسمبر	٤٩
٢١	عبد المحسن طه بدر: لمحات من حياته وأعماله	فاروق عبد القادر	٥٧ / مايو	١١٥
٢٢	عبد الناصر: تفاعل الفكر والتجربة	عبد الغفار شكر	٥٥ / مارس	٢١
٢٣	العنقاء: لويس عوض ناقدًا للماركسية	إبراهيم فتحي	٥٧ / مايو	٢٥
٢٤	فرح أنطون: أسطورة الرومانسي الاشتراكي تتحقق	د. رفعت السعيد	٥٨ / يونيو	١٤
٢٥	لى وداع عبد الحكيم قاسم: عن أيامه.. أيام الانسان	فاروق عبد القادر	٦٤ / نوفمبر	٣٩
٢٦	قراءة في محمد مندور: تحولات ناقد	د. جابر عصفور	٦٣ / نوفمبر	٣٣
٢٧	قراءة في «مقدمة في لغة اللغة العربية»/ الكشف عن جدل اللغات.	على الألفى	٦٢ / أكتوبر	٦٥
٢٨	الكشف عن أفتنة الإرهاب: بحثا عن علمانية جديدة	د. نصر حامد أبو زيد	٥٨ / يونيو	٤٠
٢٩	لويس عوض طليقا	د. سيد البحراوى	٥٧ / مايو	٣٣
٣٠	محمد مندور: ناقدًا ومناضلًا وإنسانًا	محمود أمين العالم	٦٣ / نوفمبر	١٣
٣١	«المسرح في الوطن العربي» جدارية مترامية الأبعاد.	فاروق عبد القادر	٦٠ / أغسطس	٥٠
٣٢	مسرحية الراهب ومشاكل العمل الأول	د. سامح مهران	٥٧ / مايو	٥٠
٣٣	مقالان لم ينشرا للتدور/ ١- التل الملم	د. محمد مندور	٦٣ / نوفمبر	١٧
٣٤	مقالان لم ينشرا للتدور ٢- حدث خطير: اتصال المثقفين بالعمال	د. محمد مندور	٦٣ / نوفمبر	٢١
٣٥	مقدمة مسرحية الاغصاب/ «صراع المساحات عند سعد الله ونوس»	فاروق عبد القادر	٥٥ / مارس	٣٢
٣٦	ناظم حكمت «أشعار تسهر على الانسان» هذا الرجل	جابر المعاييرجى	٥٩ / يوليو	١٦
٣٧	الوالد/ الوطن/ القيمة -	احمد عبد المعطى حجازى	٦٣ / نوفمبر	١١
٣٨	ورود سامة لصقر . ورواية الثمانينات	خالد عبد المحسن طه بدر	٥٧ / مايو	١٢١
٣٩		د. صبرى حافظ	٦١ / سبتمبر	١٠٦

ميسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٨ - الرسائل:				
١	أرجو إلغاء بهوت الثقافة	ابراهيم الليثي	٦٢ / أكتوبر	٤٨
٢	ارفعوا قبضية الادارة	درويش الاسيوطي	٦٢ / أكتوبر	٤٨
٣	بلغاريا وحكايات أولاد العم سام وصهيون (صوفيا)	عادل الشهاوي	٦٤ / ديسمبر	١٢٠
٤	تشكيليان مصريان يعرضان في باريس / الانسان الخالد... في خطين فقط (باريس)	محمد موسى	٦٤ / ديسمبر	١١٧
٥	تعليق ملك عبد العزيز على مقال صلاح عيسى عند مندور.	ملك عبد العزيز	٦٤ / ديسمبر	٨٦
٦	تعليقان على رسالة درويش الاسيوطي		٦٤ / ديسمبر	٨٩
٧	توضيح حول ندوة «عشق أباد» : هل يجدي نقاش معصوب العينين.	شمان زقطان	٥٦ / إبريل	١٣١
٨	توضيح	يشير المساعي	٥٤ / يناير فبراير	٩١
٩	ثلاثة تعقيبات على موضوع «الحالة تفتى» (صنع الله ابراهيم - ادوار الخراط - ابراهيم فتحي)		٦٤ / ديسمبر	٨٧
١٠	رسالة اسويوط	مجدي عبد الكريم	٦٤ / ديسمبر	١٢٢
١١	رسالة الأرض المعلة:	كريم دباح	٥٤ / يناير فبراير	١٠٤
١٢	المصق الفلسطيني يتاتل	ماجدة موريس	٥٤ / يناير فبراير	١١٧
	رسالة مهرجان ليزج :			
	بين السياسة والسينما... وجد الفن طريقه			
١٣	عدد الشعر: غموض اللغة / غموض المعاناة	رضا البهات	٥٤ / يناير فبراير	٩٢
١٤	عروض الشارح وديناميكيات الاتصال (باريس)	مي التلمساني	٦٤ / ديسمبر	١١٠
١٥	ماذا قال طه حسين للغرب (باريس)	مجدي عبد الحافظ	٥٦ / إبريل	١٢٥
١٦	الملتقى الرابع للسينما الأفريقية (المغرب)	كمال رمزي	٥٧ / مايو	١٢٨
١٧	من القضاء الآخر: من السجن المدني بفاس المغرب «الغضاض مع الانتفاضة الفلسطينية إخلال بالأمن العام»	المريزق المصطفى	٦٠ / أغسطس	١٢٣
١٨	مهرجان الافلام التسجيلية الثالث عشر المستقبل لسينما الشباب (الاسماعيلية)	كمال رمزي	٥٧ / مايو	١٣٩
١٩	الملتقى الخامس لأدباء مصر في الاقاليم أخطار المنظور الجغرافي (أسوان)	حلمي سالم	٥٧ / مايو	١٣٣
٢٠	ندوة «الثقافة والمتقنون في دول الخليج العربي» (الكويت)	سعدية مفرج	٥٦ / إبريل	١٢٨
٩ - الرواية				
١	ورود سامة	زغلول الشيمي	٥٤ / يناير فبراير	٥٩

مسلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٠ - السينما				
١	اسكندرية كمان وكمان/ فيلم جديد فى السينما العربية	مجلى عبد الحافظ	٦١ / سبتمبر	١٢٣
٢	الافلام المسيحية فى مصر/ هل هى خطرة للامام.. أم للخلف؟	ماجدة موريس	٦٤ / ديسمبر	١٠
٣	البحث عن سيد مرزوق/ القاهرة ٩٠ والاكتئاب القومى.	سمير فريد	٦٢ / أكتوبر	١٢٦
٤	تزييت الهوية الفلسطينية فى السينما الإسرائيلية الجديدة	أحمد يوسف	٦١ / سبتمبر	٩٨
٥	سوبر ماركت جنيد محمد خان/ من أحد ألقاشلين.. الى كل الناجحين	كمال ومزى	٦٤ / ديسمبر	١٠٢
٦	السينما العربية و«أحلام المدينة فى «يوم مر»	أحمد يوسف	٥٩ / يوليو	٣٦
٧	قلب الليل / أربع قراءات للرواية وقراءة واحدة للفيلم	أحمد يوسف	٥٤ / يناير/فبراير	١٠٨
٨	كابوريا بين تجارز التقليدية والتميز السينمائى	زكريا عبد الحميد	٦٤ / ديسمبر	١٢٤
١١ - الشعو:				
١	الأحاديث	أحمد الشهاوى	٥٥ / مارس	٨١
٢	أرض النخيل	ابراهيم عبد الفتاح	٥٩ / يوليو	١٠٩
٣	أرى أصدقائى	على قنديل	٥٩ / يوليو	٩١
٤	اسكندرية	محمود الحلوانى	٦٤ / ديسمبر	٧٨
٥	إنتظارى ويعدك	محمد هشام	٦١ / سبتمبر	٤٥
٦	برامج المساء والسهرة	عزت الطيرى	٦٢ / أكتوبر	١٠٥
٧	حركة قد تكون الأخيرة فى سيقونية العصر.	محمد مهران السيد	٦٠ / أغسطس	٩٤
٨	الحصار الجميل.	خالد عبد المنعم	٦٢ / أكتوبر	١٠٨
٩	دمى يصعد الامكنة	عبد الفتاح شهاب الدين	٦١ / سبتمبر	٥٦
١٠	رثاء المدن	عبد الكريم كاسد	٥٦ / إبريل	٥٦
١١	الرزيا	صلاح والى	٦٤ / ديسمبر	٧٢
١٢	سر السين	محمد الفيضى	٥٨ / يونيو	١٠٠
١٣	سيد الهزمه	على الشرقاوى	٥٥ / مارس	٨٧
١٤	سيناريو	سعدية مفرح	٥٤ / يناير/فبراير	٨٩
١٥	شاهد	عبد المنعم عواد يوسف	٦٢ / أكتوبر	١٠٣
١٦	الطفل فى السحاب	كمال الجزولى	٥٨ / يونيو	٨١

مبملم	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٧	القمامة	وليد منير	٥٩ / يوليو	٩٦
١٨	فتافيت رغيث ميت	مسعود شومان	٦٤ / ديسمبر	٨٠
١٩	الفلسطيني	يدر توليق	٦٠ / أغسطس	٩٨
٢٠	القتلى	محمد السيد إسماعيل	٥٩ / يوليو	١١٢
٢١	قصائد قصيرة	محمد الخلو	٥٩ / يوليو	١٠٥
٢٢	قصائد م الأكم والخوف	طاهر البرنباى	٥٨ / يونيو	١٠٣
٢٣	قصائد من كتاب: الواحدون	السماح عبد الله	٥٨ / يونيو	٩٥
٢٤	قصيدة الأرض	مجدى الجابرى	٦٠ / أغسطس	١١١
٢٥	قصيدة الى طرابلس الغرب	محمد اللقية صالح	٥٥ / مارس	٧٦
٢٦	قصيدتان (٣١ ديسمبر / حكاية)	أحمد طه	٦٠ / أغسطس	١٠٤
٢٧	قهامة من يشهد	فتحى عبد الله	٦١ / سبتمبر	٥١
٢٨	لاهو ولا القصيدة	محمد صالح	٥٦ / أبريل	٢٢
٢٩	للجنة باب واحد ولكن للجحيم سبعه	سمير عبد الباقي	٥٨ / يونيو	٨٣
٣٠	لماذا تحلق فى غيمة؟	محمد سليمان	٥٨ / يونيو	٩٢
٣١	المرأة الاستثناء	محمد الشهاوى	٥٦ / إبريل	٨٧
٣٢	مرثية الصديق اللدود	ممدوح عدوان	٥٦ / إبريل	٦٢
٣٣	(الى غالب هلسا)	حجاج الباي	٥٩ / يوليو	٩٣
٣٤	المشوار	شريف رزق	٦١ / سبتمبر	٤٨
٣٥	المصابيح تنثر عفتها	أحمد عبد الحفيظ شحاته	٦٤ / ديسمبر	٧٤
٣٦	من صدف القود	مصطفى الجارحى	٥٨ / يونيو	١٠٦
٣٧	من كبريت مهلول الى دمناء	محمد جبر الحريى	٦٠ / أغسطس	١٠٩
٣٨	المخطف	سيف الرحبى	٦١ / سبتمبر	٤٠
٣٩	منازل	يدر توليق	٦١ / نوفمبر	١٢٩
٤٠	نجمة البدو الرحل	أحمد اسماعيل	٥٦ / إبريل	٩٣
٤١	نقد النقد	ملحت منير	٥٨ / يونيو	١٠٩
٤٢	نهايات مبنوعة من الصرف	ابراهيم داود	٥٩ / يوليو	٩٦
٤٣	والناس	ابراهيم الجبلاتى	٦٤ / ديسمبر	٦٩
٤٤	وجوه للنقد			
٤٥	الوقفه بين ينى الآنا			

١٢ - الشهادات:

١	ابن منظر القبطى	على الألفى	٥٧ / مايو	١٠٥
٢	آفر الليبرالين	د. شكرى عياد	٥٧ / مايو	٩٥
٣	استشهاد الترحيدى	د. عبد النعم تليمه	٥٦ / إبريل	٥٦
٤	اغبر المحيط بفرشاة أسنان	د. مصطفى صفوان	٥٧ / مايو	٩٧
٥	اقتنعة الناصرية السبعة /	د. عبد العظيم أنيس	٥٧ / مايو	١٠٢
	يجرم الاهرام الخمسة			

مستعمل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٦	آن للفراس أن يترجل	نزيه أبو نضال	٥٦/ابريل	٥٨
٧	احتفام بالشعور ومعارك وظيفية	جمال القبطاني	٦٢/أكتوبر	٢٧
٨	الأوراق الكثيرة تسقط مكرراً	علاء الديب	٥٦/ابريل	١٦
٩	البراءة في الشخصية	د. عبد العظيم أنيس	٥٦/ابريل	١٧
١٠	تحويل الثقافة إلى بضاعة فلكلورية	عملة الرويني	٦٢/أكتوبر	٣٠
١١	الثقافة خدمة لتكوين الانسان	ادوار الخراط	٦٢/أكتوبر	٢٣
١٢	الثقافة قيم إنسانية مزدهرة	د. لطفي عبد البديع	٦٢/أكتوبر	٣٥
١٣	الذاكرة الفلسطينية	غالب هلسا	٥٦/ابريل	٣٦
١٤	ذكريات مع فارس الموقف	لطفي واكد	٥٧/مايو	٩٣
١٥	رعاية الدولة للثقافة ضرورة	د. فؤاد زكريا	٦٢/أكتوبر	٣٣
١٦	رؤية من قريب	فاروق شوشه	٥٦/ابريل	٥٣
١٧	الشليلة/ المحسنية/ المصالح	بلو توفيق	٦٢/أكتوبر	٢٨
١٨	شهادة على العصر شهادة على الذات	د. لطيفة الزيات	٥٤/يناير فبراير	١٣٦
١٩	صراعات المايك تصرخ المراسم المسرحية	محسود نسيم	٦٢/أكتوبر	٤١
٢٠	عبد المحسن طه بدر/ القروسية الريفية	ابراهيم منصور	٥٦/ابريل	٢٠
٢١	عبد المحسن طه بدر/ قطعة من العمر	د. أمينة رشيد	٥٦/ابريل	١٥
٢٢	عبد المحسن طه بدر/ لمحات من الأسى والأمل	د. سيد البحراوي	٥٦/ابريل	٢١
٢٣	عبد المحسن طه بدر/ مريخا للقول والضمائر	خيري دومة	٥٦/ابريل	١٨
٢٤	على الدولة أن ترحل عن مجال الثقافة	صلاح عيسى	٦٢/أكتوبر	٣٩
٢٥	عن معلى أتكلم	د. لطيفة الزيات	٥٧/مايو	٩٩
٢٦	غالب هلسا: هبة المكان	د. غالي شكرى	٥٦/ابريل	٤٩
٢٧	قياب رمز	ابراهيم أصلان	٥٦/ابريل	١٧
٢٨	فساد الأجهزة	سمير فريد	٦٢/أكتوبر	٣٤
٢٩	كتاب الموت	جميل حتمل	٥٦/ابريل	٦١
٣٠	لهذا الوطن كل العزاء	ه. جابر عصفور	٥٦/ابريل	١٩
٣١	مجالات الدولة مصابة بفقر دم.	فؤاد قاهره	٦٢/أكتوبر	٢٩
٣٢	«المخدوعون» في الثقافة المصرية	توفيق صالح	٦٢/أكتوبر	٣٢
٣٣	مطلوب ترعر الحيال والنزاي الطبيعة	عدي رزق الله.	٦٢/أكتوبر	٢٥
٣٤	التزعة الاستعراضية والتوسيع الاقصى	عز الدين نجيب	٦٢/أكتوبر	٣٧
٣٥	هذه وصية غالب. ومع الشكر	أحمد فؤاد نجم	٥٦/ابريل	٥١
٣٦	وحيد وعبد المحسن	فريدة النقاش	٥٦/ابريل	١٧

١٣ - الفنون التشكيلية:

١	البهجة الكاذبة.. في لوحات صلاح عناني	محمد الحلو	٥٦/ابريل	١٠٦
٢	- حامد نلدا	وجيه وهبه	٥٩/يوليو	٦٥
٣	الفنان السكندري على عاشور ولوحاته ذات الهوامش المضئنة	محمد الحلو	٦٢/أكتوبر	١٤٣

مسلّم	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٤	لوحات ميسون صقر: أراوغ الأجساد الخرى.		٦٠/ أغسطس	١٢٩
٥	مأساة البيت الكبير	محمد عبده	٥٦/ أبريل	١٠٢
٦	مأساة الفنان الكبير	محمد الخلو	٥٦/ أبريل	١٠٤
٧	منبر الشعرائى وعطية مصطفى والخط العربى	محمد عبده	٥٦/ أبريل	١٠٦
	النكتة اما بايخة او مكروة			
١٤ - القصة:				
١	استقبال	سعد القرش	٦٢/ أكتوبر	٩٤
٢	اغتيال شيخ	هدى عباس	٦٢/ أكتوبر	٩٩
٣	أطعمه من طعامى	وجيه عبد الهادى	٥٨/ يونيو	٦٢
٤	انتظار	عصمت قنديل	٦١/ سبتمبر	٦٧
٦	ثلاث قصص عن القمر	طاهر السقا	٦٠/ أغسطس	٨٠
٧	(الليل والقمر- طريق القمر- للقمر وجهان) (فى الریش- الموت عند القيامة - بين الرجوع والمسافة) الزهور تغیر ألوانها حالة	عصام راسم فهمى	٥٦/ أبريل	٨٣
٨	حوض النعناع	عبد الحميد البسوى	٦٤/ ديسمبر	٦٢
٩	خاتمة البداية	محمد جبريل	٥٨/ يونيو	٧٥
١٠	الحالة تفتى	عبد الحكيم حيدر	٥٦/ أبريل	٨١
١١	خفاصى	عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل	٦١/ سبتمبر	٧٣
١٢	دقات	هناء عطية	٦١/ سبتمبر	٦٩
١٣	الدوران	مصطفى الأسمر	٥٥/ مارس	٩٦
١٤	الرجل	محمود الوردانى	٥٨/ يونيو	٥٩
١٥	رسالة دكتوراه...	يوسف أبو رية	٥٦/ أبريل	٧٤
١٦	شأى الأصغاء	ابراهيم الخريزى	٥٩/ يوليو	٧٢
١٧	صورة	كمال القلش	٥٩/ يوليو	٧٨
١٨	العساكر	طلعت رضوان	٥٥/ مارس	٧٨
١٩	لوق مقعد حجرى	غالية قبانى	٦١/ سبتمبر	٧١
٢٠	فى الخلاء	أحمد النشار	٦١/ سبتمبر	٥٨
٢١	قرش صاغ	نبيل القط	٦٢/ أكتوبر	٩٧
٢٢	قصان (ززانة-اعتراقات)	رمسيس لبيب	٥٥/ مارس	٨٩
٢٣	قلم كويها	جمال حمزة	٥٩/ يوليو	٨٧
٢٤	كنز الدخان	ابراهيم قنديل	٦٠/ أغسطس	٨٩
٢٥		مجدى أحمد خستين	٦٠/ أغسطس	٩٢
٢٦		د. فخرى لبيب	٦٤/ ديسمبر	٦٤

مبلسل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٢٧	كومبنديا الموتى	عبد السلام ابراهيم	٦٢ / أكتوبر ١٠٠	
٢٨	كيف قتلتي جدتي؟	جميل حتمل	٥٨ / يونيو ٧٧	
٢٩	قصة خارج البلاد / قصة داخلها	سميد الكفراوي	٦٠ / أغسطس ٦٨	
٣٠	مأوى للطيبين	محسن يونس	٦٠ / أغسطس ٧٦	
٣١	المصطفى	خيرى شلى	٥٦ / ابريل ٧٢	
٣٢	منزلة الشرق	ليانه بدر	٥٦ / ابريل ٧٠	
٣٣	المنفى	عاطف سليمان	٦١ / سبتمبر ٦٢	
٣٤	نخلة ترشد القمر	محمد عبد الواحد أبو كسر	٥٩ / يوليو ٨٥	
٣٥	هذه المرة	خيرى عبد الجواد	٥٦ / ابريل ٧٨	
٣٦	وقائع مروت الخضره	منتصر القفاش	٦٢ / أكتوبر ٩٠	
٣٧	ويروغلن فى الحفر	شوقى فهم	٥٨ / يونيو ٥٥	
٣٨	يا جميع المتعبين	ابراهيم فهمى	٥٨ / يونيو ٦٤	
٣٩	يا جميع العشاق	بهيجة حسين	٥٩ / يوليو ٩٠	
٤٠	يقين العشق	جميل عطية ابراهيم	٥٨ / يونيو ٥٢	
	يرميات			

١٥ - قضيه:

١	إلغاء قصيدة نزار قباني /	حلمى سالم	٥٩ / يوليو ١٢٨	
	سياسة «شميل المخ» التعليمية.			
٢	بيع اللوحات الفنية لسداد		٥٨ / يونيو ١٤٢	
	ديون مصر «هل نبيع تراثنا الثقافى؟»			
٣	الصحنى الذى سرق كتابها		٦٠ / أغسطس ١٣٦	
٤	علماء الآثار يفضحون		٥٦ / ابريل ١٠٧	
	مشروع وزير الثقافة السياحى			
٥	محاكمة عبد الوهاب: من غير ليه؟	بهيجة حسين	٥٤ / يناير فبراير ١٣٤	
٦	محاكمة كاتب	طلعت رضوان	٥٩ / يوليو ١٣٣	

٦ - كلامه مشفقين:

١	إن فانتك الميرى يامثقف	صلاح عيسى	٥٨ / يونيو ١٤٤	
٢	بدلاً من التشبى	صلاح عيسى	٥٦ / ابريل ١٤٤	
٣	تشرىح «لوس عوض»	صلاح عيسى	٥٧ / مايو ١٤٤	
٤	تكنولوجيا العقاريتا	صلاح عيسى	٥٤ / يناير فبراير ١٤٤	
٥	حرية البحث التاريخى بين الاخلاص .. واللعاليح	صلاح عيسى	٦٠ / أغسطس ١٤٤	
٦	رحم الله زمانا	صلاح عيسى	٦٣ / نوفمبر ١٤٤	
٧	العلمى الأباطى فى المؤتمر الدولى	صلاح عيسى	٥٩ / يوليو ١٤٤	
٨	عليه العوض!	صلاح عيسى	٦٢ / أكتوبر ١٤٤	
٩	مضى يفتق مستشارو الرئيس	صلاح عيسى	٥٥ / مارس ١٤٤	

مستمل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٠	هذه الأعمال غير الكاملة	صلاح عيسى	٦٤/ديسمبر	١٤٤
١١	هذه الوثائق الثقافية النفطية	صلاح عيسى	٦١/سبتمبر	١٤٤
١٧ - الملتبغات:				
١	أيام فلسطين الثقافية		٥٥/مارس	١٣٢
٢	مناسبة زيارة فرقة صابرين للقاهرة/ كاميليا والدويندى الفلسطينية	نزار سمك	٥٦/إبريل	١١٠
٣	جيش التوشيح	ابراهيم داود	٥٧/مايو	١٤٢
٤	دور الابداع الفلسفى/ والترات من أجل المستقبل	د. مجدى يوسف	٦١/سبتمبر	١٢٧
٥	رحيل إحسان عبد القدوس		٥٥/مارس	١٣٣
٦	قاسم أمين الأدب		٦٠/أغسطس	١٢٦
٧	رحيل عمر أبو ريشة		٥٦/أبريل	١١٧
٨	صورتنا فى الأدب الغربى	د. مجدى يوسف	٦١/سبتمبر	٥٤
٩	عبد الفتاح شهاب الدين/ رحيل أول شعراء الثمانينات	السماح عبد الله	٦١/سبتمبر	٥٤
١٠	على هامش الراية البيضاء	فريدة النقاش	٥٤/يناير فبراير	١٢٦
١١	وعى «التون» الوطنى		٥٤/يناير فبراير	١٢٨
١٢	غالب هلسا: البكاء على الأطلال		٦١/سبتمبر	١٢٠
١٣	غياب محمود الشريف: كلنا نعيش فى أغانيه	كمال رمزى	٦٨/يوليو	٦٨
١٤	محمّد مرهون طليقا: يحب وطنه والفرصية والحياة		٥٥/مارس	١٢٠
١٥	معرض القاهرة الدولى الثانى والعشرون للكتاب	أحمد جودة	٦٢/أكتوبر	١٣٥
١٦	«مولد سيدى سرحان»	ماجدة موريس	٥٤/يناير فبراير	١٢٧
١٧	المهرجان الاول لسينما الاطفال			
١٨	فى مصر بين ضرورة البداية .. وفرصة الاستمرار			
١٩	لويس عوض: ثلاثة أرباع القرن المصرى.			

المصوغ:

١	صناعة بريخت/عنترببيع حريته	د. سامح مهران	٥٦/أبريل	١٠٠
٢	اللقاء الختامى لمهرجان فرق الأقاليم	نزار سمك	٦٤/ديسمبر	١٠٥
٣	جديدة وصلق العاملين جميعاً	محمود نسيم	٦١/سبتمبر	١٢٩
٤	مشاهدات مسرحية	فريدة النقاش	٦٠/أغسطس	١٣٤
٥	من أجل موسم مسرحى اكلىمى كامل			

مستعمل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
١٩- المصحفية:				
١	الاغتصاب	سعد الله وتوس	٥٥/مارس	٠٢٨
٢٠- المكتبة:				
١	«آخر الحائلين كان» مائدة طويلة وغذاء قليل	علي منصور	٦١/سبتمبر	١٤٠
٢	استخدامات الزمان عند ادوار الخراط	بدر الدين	٥٥/مارس	١٠٣
٣	استشهاد متوج بالكبرياء / قراءة في «أحمد وداره» رواية فتحي غانم	محمود عبد الوهاب	٥٥/مارس	١٢٣
٤	الاسلام السياسي: كتاب ضد الركود - في المنهج والحياة	مصباح قطب	٥٥/مارس	١٣٧
٥	اصدارات جديدة		٥٤/يناير فبراير	١٢٩
٦	اصدارات جديدة		٥٦/ابريل	١٢١
٧	اصدارات جديدة		٥٨/يونيو	١٣٨
٨	اصدارات جديدة		٦٠/أغسطس	١٤١
٩	اصدارات جديدة		٦٤/ديسمبر	١٣٠
١٠	الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق صايغ		٥٩/يوليو	١٤٣
١١	أن تكون هنا / في فلسطين	عبد الفتى داره	٥٩/يوليو	١٣٩
١٢	أوراق فاروق عند القادر / الصدق والجبر مجدد	أحمد جودة	٥٨/يونيو	١٤٠
١٣	الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلاميين (١)	خليل عبد الكريم	٥٨/يونيو	٦
١٤	الخلافة الاسلامية ونقمة الاسلاميين (٢)	خليل عبد الكريم	٥٩/يوليو	١٢٢
١٥	ديوان جديد «الخروج واشتغال سوسنة»	حلمي سالم	٥٤/يناير فبراير	١٣١
١٦	رحلة في ثلاثية محبوب محفوظ	سيد خميس	٥٦/ابريل	٩٦
١٧	رواية جديدة حول الاسلام في فرنسا	د. الهام غالي	٦٤/ديسمبر	١١٤
١٨	سلسلة جديدة للفتى العربي / أيها الاطفال سألني يوسف لكم		٥٦/ابريل	١١٩
١٩	الشيوخيون المكتوبة وخلق الوضوح الشامل	مصباح قطب	٦١/سبتمبر	١٤٣
٢٠	«طوق» فرنسواز ساجان	د. الهام غالي	٦٤/ديسمبر	١١٦
٢١	الفكر الأخلاقي العربي	مجدي عبد الحافظ	٦٤/ديسمبر	١١٨
٢٣	في ديوان «طالعين لوش النشيد» / تشب أنغام الأكم قبل الأوان	وابراهيم داود	٥٥/مارس	١٣٩
٢٤	في مجموعة محسن يونس القصصية / الكلام هنا للمساكين/الكلام لسطوة المكان	أنيس البهاج	٦٢/أكتوبر	١٣٨
٢٥	، سينما، مؤلف / نظرية في التجربة السينمائية	أحمد يوسف	٥٥/مارس	١١١

مستمل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٢٦	التصيدة الجديدة في الثقافة الجديدة	٥٥/مارس ١٣٨		
٢٧	محمد منتور: يوليو و«الديمقراطية السياسية» / خمس جمل معلقة في الأعناق	د. رعت السعيد ٦٣/نوفمبر ٥٩		
٢٨	مصر بعمق الحرايش	شريف فتحي ٥٧/مايو ١٤٣		
٢٩	من جوبول الى محمد حسنين هيكل	يشير السباعي ٥٥/مارس ١٣٥		
٣٠	الموت عشقا	أحمد جودة ٥٩/يوليو ١٣٦		
٣١	النقد والنقاد المعاصرون: الانحياز للمعتمد	ابراهيم داود ٦٣/نوفمبر ٨٥		
٣٢	نماذج بشرية/ التزوع الرومانسي والاحتجاج الشامل.	فريدة النقاش ٦٣/نوفمبر ٨١		

٢-١- المناقشات:

١	الأخلاق الصورية في نص ونوس	عيله الرويني ٥٩/زيريل ١١٢		
٢	... أم حوار السلطان	محمد روميث ٥٩/يوليو ١٢٦		
٣	تطور مفهوم الخلق والتكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر	د. سيد القمني ٦٤/ديسمبر ٩١		
٤	تطبيق على تحقيق «المثقفون والمستولون ومجلات الهيئة» مجالات يجب أن تغلق	أحمد جودة ٦١/سبتمبر ١٣٦		
٥	الراعي والزراعي ودرس في الأصول	د. سيد القمني ٦٢/أكتوبر ١١٨		
٦	في موندبال الصراع السياسي الثقافي- الكتاب به ١٦ كاميرا	مصباح قطب ٦٠/أغسطس ١٤٣		
٧	محمد المخزنجي واقرصستان في الظلمة	علي الألفي ٦٠/أغسطس ١٣٩		

٢٢- الندوة:

١	الاعلام العربي والبه المباشر	سليمان شفيق ٦٠/أغسطس ١٣١		
٢	«الأندلس» في أهلية القاهرة/ فن التعاطف مع البشر	محمد حمزة العزوني ٥٥/مارس ١٢٨		
٣	الدوريات الثقافية العربية في وضعها الراهن وآفاق المستقبل	٥٩/يوليو ١٣٧		
٤	العامية والنصفي في ندوة عباد الظل	شادي صلاح الدين ٦٠/أغسطس ١٣٨		
٥	المرأة في حياة مختار	سهى وحيد النقاش ٦١/سبتمبر ١٣٨		
٦	مصر في الأبدان الفلسفي	٦٠/أغسطس ١٣٥		
٧	هل يتفصل التنوير عن الثورات الاجتماعية	أحمد جودة ٥٤/يناير فبراير ١٢٢		

٢٣- هواش نقدية:

١	الأدب النسائي	د. شكرى عياد ٥٨/يونيو ١١		
---	---------------	--------------------------	--	--

مسلل	الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
٢	تصويق الكتاب	د. شكرى عياد	٥٦ / أبريل	١٠
٣	الخروجيون	د. شكرى عياد	٥٤ / يناير فبراير	١٠
٤	الكاتب موفقا	د. شكرى عياد	٥٩ / يوليو	١١
٣٤ - الوثيقة:				
١	استجواب من السيد العضو مجدى أحمد حسين		٦٢ / أكتوبر	٤٣
٢	أفضل ماعلمتنى الحياة « تأملات الخامسة والستين » د. فؤاد مرسى		٦٤ / ديسمبر	٦٤
٣	تقرير المنظمة المصرية لحقوق الانسان / سماحة القبطية الحريية		٦٤ / ديسمبر	٦٤
٤	« الدين لله والوطن للجميع / اللجنة المصرية للوحدة الوطنية »		٥٩ / يوليو	١٤
٥	النقاد المسرحي : الضلع الخامس / « د. على الراعى »		٦٠ / أغسطس	٤٨

ثانيا : الكتاب

المسلل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١	ابراهيم أصلان	غياب رمز (شهادة)	٥٦ / أبريل	١٧
٢	ابراهيم الهجلاى	الرقعة بين يدي الأنا (شعر)	٦٤ / ديسمبر	٦٩
٣	ابراهيم الحريى	الرجل (قصة)	٥٩ / يوليو	٧٢
٤	ابراهيم الليشى	أرجو إلغاء بيوت الثقافة (رسالة)	٦٢ / أكتوبر	٤٨
٥	ابراهيم داود	فى ديوان وطالعين لوش النشيد تشب أنغام الأكم قبل الأوان (مكتبة)	٥٥ / مارس	١٣٩
		جيش الترشيع (متابعة)	٥٧ / مايو	١٤٢
		المستولون والمبدعون ومجلات الهيئة (تحقيق)	٥٩ / يوليو	٤٨
		وجود المفق (شعر)	٥٩ / يوليو	٩٦
		السياسة الثقافية فى مصر / حوار مع وزير الثقافة فاروق حسنى (حوار)	٦٢ / أكتوبر	٩٣
		النقد والتقاد المعاصرون / الاتحياء للتمرد (مكتبة)	٦٣ / نوفمبر	٨٥

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
		شيخ النقد في بيته منثور وأنا حوار مع ملك عبد العزيز (حوار)	٦٣/نوفمبر	١٣١
٦	إبراهيم عبد الفتاح	أرض التخييل (شعر)	٥٩/يوليو	١٠٩
٧	إبراهيم فتحي	حول الرواية الصهيونية والمعادية للشيوعية عند آرثر كوستلر «ربيع في قلب الشتاء» (دراسات ومقالات)	٥٦/أبريل	٢٣
		الاعتقاد: لويس عوض ناقدًا للماركسية (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	٢٥
		حول كتاب برادة «منثور وتنظير النقد العربي» الديمقراطي الثوري في مرآة الليبرالية التكنوقراطية (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	٦٧
		الحالة تغنى والشاعر يلحن (تواصل)	٦٤/ديسمبر	٨٨
٨	إبراهيم فهمي	يامجمع العشاق (قصة)	٥٨/يونيو	٦٤
٩	إبراهيم قنديل	قصتان (زناانة- اعترافات) (قصة)	٦٠/أغسطس	٨٩
١٠	إبراهيم منصور	عبد المحسن طه بدر/ الفروسية الريفية (شهادة)	٥٦/أبريل	٢٠
١١	أحمد إسماعيل	نهايات متنوعة من الصرف (شعر)	٥٦/أبريل	٩٣
		عبد الحكيم قاسم «طرقات على أبواب الشيوعيين والصوريين ومجلس الشعب» (دراسات ومقالات)	٦٤/ديسمبر	٤٩
١٢	أحمد الشهاوي	الأحاديث (شعر)	٥٥/مارس	٨١
١٣	أحمد النشار	العساكر (قصة)	٦١/سبتمبر	٥٨
١٤	أحمد جودة	هل يتفصل التنوير عن الفورات الاجتماعية (ندوة)	٥٤/يناير فبراير	١٢٢
		معرض القاهرة الدولي الثاني والعشرون للكتاب «مولد سيدى سرحان» (متابعة)	٥٥/مارس	١٢٠
		أوراق فاروق عبد القادر: الصلق والجرم مجلدا. (مكتبة)	٥٨/يونيو	١٤٠
		الموت عشقا (مكتبة)	٥٩/يوليو	١٣٦
		تعليق على تحقيق «المثقفون والمستولون ومجلات الهيئة» مجلات يجب أن تغلق (مناقشة)	٦١/سبتمبر	١٣٦
١٥	أحمد زغلول الشيطي	ورود سامة لصقر (رواية)	٥٤/يناير فبراير	٥٩
١٦	أحمد طه	قصيدتان (٣١ ديسمبر حكاية) (شعر)	٦٠/أغسطس	١٠٤
١٧	أحمد عبد الحفيظ شحاته	من صدف التردد (شعر)	٦٤/ديسمبر	٧٤
١٨	أحمد عبد المعطى حجازي	هذا الرجل (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	١١
١٩	أحمد فؤاد نجم	هذه وصية غالب... ومع الشكر (شهادة)	٥٦/أبريل	٥١

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٢٠	أحمد يوسف	قلب الليل: أربع قراءات للرواية وقراءة واحدة للفيلم (سينما)	٥٤/يناير-فبراير ١٠٨	
		فيلم، سينما، مؤلف نظرية في التجريد السينمائية (مكتبة)	٥٥/مارس ١١١	
		السينما الغربية وأحلام المدينة في «يوم مر» (سينما)	٥٩/يوليو ٣٦	
		تزييف الهوية الفلسطينية في السينما الإسرائيلية الجديدة (سينما)	٦١/سبتمبر ٩٨	
٢١		أدوار الخراط / الثقافة خدمة لتكوين الإنسان (شهادة)	٦٢/أكتوبر ٢٣	
		تمقيب من إدوار الخراط (تواصل)	٦٤/ديسمبر ٨٨	
٢٢		الصباح عبد الله قصائد من كتاب: الواحدون (شعر)	٥٨/يونيو ٩٥	
		عبد الفتاح شهاب الدين وحيل أول شعراء الثمانينات (متابعة)	٦١/سبتمبر ٥٤	
٢٣	المريزق المصطفى	من القضاء الآخر: من السجن المدني بفاس/المغرب والتضامن مع الانتفاضة الفلسطينية إخلال بالأمن العام». (رسالة)	٦٠/أغسطس ١٢٣	
٢٤	د. الهام غالي	رؤية جديدة حول الإسلام في فرنسا (مكتبة)	٦٤/ديسمبر ١١٤	
		«طوق» فرانسواز ساجان (مكتبة)	٦٤/ديسمبر ١١٦	
٢٥	أمجد منصور	توفيق صالح: لاهية لي الا في مصر (حرار)	٦٠/أغسطس ١١٥	
٢٦	د. أمينة رشيد	عبد المحسن طه بدر: قطعة من العمر (شهادة)	٥٦/أبريل ١٥	
٢٧	أنيس البياح	في مجموعة محسن يونس القصصية: الكلام هنا للمساكين/ الكلام لسلطة المكان (مكتبة)	٦٢/أكتوبر ١٣٨	
٢٨	أيمن السموري	برتقال... (قصة)	٦٤/ديسمبر ٦٧	
٢٩	بدر الديب	إستخدامات الزمان عند أدوار الخراط (مكتبة)	٥٥/مارس ١٠٣	
٣٠	بدر توفيق	الفلسطيني (شعر)	٦٠/أغسطس ٩٨	
		الشللية/المحمورية/المصالح (شهادة)	٦٢/أكتوبر ٢٨	
		نقد النقد (شعر)	٦٣/نوفمبر ١٢٩	
٣١	بشير السباعي	من جورجول الى محمد حسنين هيكل (مكتبة)	٥٥/مارس ١٣٥	
		انتحار ماياكوفسكي (ترجمة)	٥٧/مايو ١٢٤	
٣٢	بهيجة حصين	محكمة عبد الوهاب: من غير ليه؟ (قضية)	٥٤/يناير-فبراير ١٣٤	
		يقين العشق (قصة)	٥٩/يوليو ٣٠	
٣٣	توفيق حنا	تاريخنا القومي والمدرسة المصرية (دراسات ومقالات)	٥٦/أبريل ٣٠	
٣٤	توفيق صالح	«المخدوعون» في الثقافة المصرية (شهادة)	٦٢/أكتوبر ٣٢	
٣٥	جابر المعاريجي	ناظم حكمت أشعار تسهر على الاتسان	٥٩/يوليو ١٦	

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٣٦	د. جابر عصفور	لهذا الوطن كل العزاء (شهادة) قراءة في محمد مندور / تحولات ناقد/ (دراسات ومقالات)	٥٦ / أبريل ٦٣ / نوفمبر	١٩ ٣٣
٣٧	جمال الفيضاني	اهتمام بالقشور ومعارك وطبقية (شهادة)	٦٢ / أكتوبر	٢٧
٣٨	جمال حمزة	قرش صاغ (قصة)	٥٩ / يوليو	٨٧
٣٩	جميل حتات	كتاب الموت (شهادة) كيف قتلت جدتي؟	٥٦ / أبريل	٦١
٤٠	جميل عطية ابراهيم	قصة خارج البلاد / قصة داخلها (قصة)	٥٨ / يونيو	٧٧
٤١	سبحان الباي	يوميات (قصة) المشوار (شعر)	٥٨ / يونيو ٥٩ / يوليو	٥٢ ٩٣
٤٢	حسام سيف النصر	توفيق صالح / إلهية إلى إلا في مصر (حوار)	٦٠ / أغسطس	١١٥
٤٣	حلمي سالم	أستقبل من جمهورية الشعر (تواصل) ديوان جديد «الخروج واشتعال سوسنة» (مكتبة)	٥٤ / يناير فبراير ٥٤ / يناير فبراير	٩٨ ١٣١
		المؤتمر الخامس لأدباء مصر في الأقلام أخطار المنظور الجغرافي (رسالة)	٥٧ / مايو	١٣٣
		تواصل شعر (تواصل)	٥٩ / يوليو	١١٩
		إلغاء قصيدة نزار قباني / سياسة «غسيل المخ» التعليمية (قضية) بعد أن قرأت:	٥٩ / يوليو ٦٢ / أكتوبر	١٢٨
		ثقافة على ورق سيلوفان (دراسات ومقالات) تواصل (تواصل)	٦٢ / أكتوبر	١١٠
		شيخ النقد في بيته / مثلور وأنا / حوار مع ملك عبد العزيز (حوار)	٦٣ / نوفمبر	١٣١
٤٤	خالد عبد المحسن	الوالد / الوطن / القيمة (دراسات ومقالات)	٥٧ / مايو	١٢١
٤٥	خالد عبد المنعم	الحصار الجميل (شعر)	٦٢ / أكتوبر	١٠٨
٤٦	خالد محيي الدين	تمبيراً هن تقديرنا له (افتتاحية)	٥٧ / مايو	٥
٤٧	خليل الخليل	تداعيات حرق ورود صقر السامة كيف ترش الملح للولادة الجديدة؟ (دراسات ومقالات)	٦١ / سبتمبر	١١٥
٤٨	خليل عبد الكريم	الحلاقة الإسلامية ونقمة الاسلاميين (١) (مكتبة)	٥٨ / يونيو	١٣٦
		الحلاقة الإسلامية ونقمة الاسلاميين (٢) (مكتبة)	٥٩ / يوليو	١٢٢
٤٩	خيرى دومة	عبد المحسن بدر: مرياً للعقول والنساء (شهادة)	٥٦ / أبريل	١٨
٥٠	خيرى شلى	منزلة الشوق (قصة)	٥٦ / أبريل	٧٢
٥١	خيرى عبد الجواد	وقائع موت الحضرة (قصة)	٥٦ / أبريل	٧٨
٥٢	درويش الاسيوطى	أوقفوا قبضة الادارة (رسالة)	٦٢ / أكتوبر	٤٨

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٥٣	رجاء النقاش	صفحة من الذاكرة محمد منور يحيى ويشد شعره الأبيض (دراسات ومقالات)	٦٣/نوفمبر	٢٣
٥٤	رضا البهات	عدد الشعر غموض اللغة/غموض المعاناة (رسالة)	٥٤/يناير فبراير	٩٢
٥٥	د. رفعت السعيد	حسن البنا سيد عصر الارتداد. (دراسات ومقالات)	٥٤/يناير فبراير	١٣
		أسطورة الرومانسي الاشتراكي تتحقق وليفيق جهور: القنصل الشموسي ؛ لا أملك سوى قلمي ، فهل تضبطونه؟ (دراسات ومقالات)	٥٨/يونيو	١٤
		محمد منور: يوليو والديمقراطية السياسية / خمس جمل معلقة في الأعناق. (مكتبة)	٦١/سبتمبر	١١
٥٦	رفعت سلام	بلوتولاند قفزة خارج السياق/قفزة في قلب السياق (دراسات ومقالات)	٥٧/مايو	٤٢
٥٧	رمسيس لبيب	في الحلاء (قصة)	٥٥/مارس	٨٩
٥٨	زكريا عبد الحميد	كابوريا بين تجاوز التقليدية والتميز السينمائي (سينما)	٦٤/ديسمبر	١٢٤
٥٩	زهير شلبية	الروائي العراقي الكبير غائب طعمه فرمان في الحوار الأخير: أنا محامي القراء. (حوار)	٦٢/أكتوبر	٧٦
٦٠	د. سامع مهران	صناعة بريخت/عنترب بيع حريته (مسرح) مسرحية الرأس ومشاكل العمل الأول. (دراسات ومقالات)	٥٦/أبريل	١٠٠
			٥٧/مايو	٥٠
٦١	سعد القرش	استقبال (قصة)	٦٢/أكتوبر	٩٤
٦٢	سعد الله ونوس	الاغتصاب (مسرحية)	٥٥/مارس	٢٨
٦٣	سعيد مفرح	سيناريو (شعر)	٥٤/يناير فبراير	٨٩
		ندوة «الثقافة والمثقفون في دول الخليج العربي» (رسالة)	٥٦/أبريل	١٢٨
٦٤	سعيد الكفراوي	مأوى للطينيين (قصة)	٦٠/أغسطس	٦٨
٦٥	سليمان شفيق	الاعلام العربي واليث المباشر (ندوة)	٦٠/أغسطس	١٣١
٦٦	سمير الأمير	البروسترويك والأدب السوفيتي (ترجمة)	٦٤/ديسمبر	١٥
٦٧	سمير عبد الباقي	للجنة باب واحد ولكن للجحيم سبعة (شعر)	٥٨/يونيو	٨٣
٦٨	سمير فريد	فساد الأجهزة (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٤
		البحث عن سيد مرزوق/ القاهرة ٩٠ والأكتئاب القرمي (سينما)	٦٢/أكتوبر	١٢٦
٦٩	سهي وحيد النقاش	المرأة في حياة مختار (ندوة)	٦١/سبتمبر	١٣٨

المجلد	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٧٠	د. سيد البهراوى	عبد المحسن بدر: لمحات من الأمل والأمل (شهادة)	٥٦/أبريل	٢١
٧١	د. سيد القمنى	لويس عوض طليقا (دراسات ومقالات) الراعى والزراع ودروس فى الأصول (مناقشة) تطور مفهوم المخلوق والتكوين بين ثقافة البداوة وثقافة النهر (مناقشة)	٥٧/مايو ٦٢/أكتوبر	٣٣ ١١٨
٧٢	سيد خميس	رحلة فى ثلاثية نجيب محفوظ (مكتبة)	٥٦/أبريل	٩٦
٧٣	سيف الرجى	هجرة البدو الرحل (شعر)	٦١/سبتمبر	٤٠
٧٤	شادى صلاح الدين	العامية والفصحى فى ندوة عباد الظل (ندوة)	٦٠/أغسطس	١٣٨
٧٥	شريف رزق	المصاييح تنشر عجمتها (شعر)	٦١/سبتمبر	٤٨
٧٦	شريف فتحى	مصر بعميون الحرافيش (مكتبة)	٥٧/مايو	١٤٣
		رسامو الكاريكاتير يشاكسون ويخلقون الصدمة (تحقيق)	٦١/سبتمبر	٨٦
٧٧	شريفة السيد	نصنع مجتمعنا سينمائيا متكاملًا حرار مع مدير قصر السينما (حوار)	٦٢/أكتوبر	٢٢
٧٨	د. شكرى عباد	الحروبجون (هوامش نقدية) تسويق الكتاب (هوامش نقدية)	٥٤/يناير فبراير ٥٦/أبريل	١٠٠ ١٠
		آخر الليبراليين (شهادة)	٥٧/مايو	٩٥
		الأدب النسائي (هوامش نقدية)	٥٨/يونيو	١١
		الكاتب موظف (هوامش نقدية)	٥٩/يوليو	١١
٧٩	شوقى لهنيم	تطور الإيقاع فى الشعر العربى (دراسات ومقالات)	٦١/سبتمبر	٣٠
٨٠	د. صبرى حافظ	ياجميع المتعبين (قصة) الجنبل الذى صار نغميرا (دراسات ومقالات)	٥٨/يونيو	٥٥ ١١١
		ورود سامية لصقر / ورود لصقر ... ورواية الثمانينات (دراسات ومقالات)	٦١/سبتمبر	١٠٦
٨١	صلاح شريت	تعليق على رسالة درويش الاسيوطى (تواصل)	٦٤/ديسمبر	٨٩
٨٢	صلاح عيسى	تكنولوجيا العفاريات! (كلام مثقفين) مضى يقيق مستشارو الرئيس (كلام مثقفين)	٥٤/يناير فبراير ٥٥/مارس	١٤٤ ١٤٤
		بدلا من التشقى! (كلام مثقفين)	٥٦/أبريل	١٤٤
		تشرع «لويس عوض» (كلام مثقفين)	٥٧/مايو	١٤٤
		إن فائلك الميرى يامثقف (كلام مثقفين)	٥٨/يونيو	١٤٤
		العدس الأباطى فى المؤتمر الدولى (كلام مثقفين)	٥٩/يوليو	١٤٤
		حربة البحث التاريخى بين الانحاح .. واللحاح (كلام مثقفين)	٦٠/أغسطس	١٤٤
		هذه الفياق الثقافية النقطية! (كلام مثقفين)	٦١/سبتمبر	١٤٤
		على الدولة أن ترحل عن مجال الثقافة (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٩
		عليه العرض! (كلام مثقفين)	٦٢/أكتوبر	١٤٤
		رحم الله زمانا (كلام مثقفين)	٦٣/نوفمبر	١٤٤

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
٨٣	صلاح والى	هذه الأعمال غير الكاملة (كلام مثقفين)	٦٤/ديسمبر ١٤٤	
٨٤	صنع الله إبراهيم	الرؤيا (شعر)	٦٤/ديسمبر ٧٢	
٨٥	طاهر البرناتى	تعقيب على موضوع الحالة تغنى (تواصل)	٦٤/ديسمبر ٨٧	
٨٦	طاهر السقا	قصائد م اللام والخوف (شعر)	٥٨/يونيو ١٠٣	
		ثلاث قصص عن القمر (الليل والقمر	٦٠/أغسطس ٨٠	
		طريق القمر- للقمر وجهان) (قصة)		
٨٧	طلعت رضوان	شأى الأصدقاء (قصة)	٥٥/مارس ٩٢	
		محاكمة كاتب (قضية)	٥٩/يوليو ١٣٣	
٨٨	عادل الشهاوى	يلغاريا وحكايات عن أولاد العم سام	٦٤/ديسمبر ١٢٠	
		وصهيون (صونيا) (رسالة)		
٨٩	عاطف سليمان	نخيله ترشد القمر (قصة)	٦١/سبتمبر ٦٢	
٩٠	عبد الحكيم حيدر	حوض التنعاع (قصة)	٥٦/أبريل ٨١	
٩١	عبد الحميد البسموى	الزهرة تفجر ألوانها (قصة)	٦٤/ديسمبر ٦٢	
٩٢	عبد الرحمن أبو عوف	سمات المنهج النقدي عند محمد مندور	٦٣/نوفمبر ٧٨	
		(دراسات ومقالات)		
		أحزان الرواية.. وعبد الحكيم قاسم	٦٤/ديسمبر ٤٦	
٩٣	عبد الرحيم على	حوار مع الدكتور أحمد السعدنى وقصائد أخرى	٥٥/مارس ١٤٢	
		(حوار)		
		لويس الشارونى وذآكرة الأصدقاء (تحقيق)	٥٧/مايو ١٠٨	
٩٤	عبد السلام إبراهيم	كوميديا الموتى (قصة)	٦٢/أكتوبر ١٠٠	
٩٥	عبد العزيز السباعى	أوكتايفونيات الحاصل على جائزة نوبل ١٩٩٠	٦٤/ديسمبر ٢٣	
		مازلت احيا فى قلب المرح الطازج (ترجمة)		
٩٦	د. عبد العظيم أنيس	البرأة فى الشخصية (شهادة)	٥٦/أبريل ١٧	
		القنعة الناصرية السبعة		
		لمحرم الأهرام الخمسة (شهادة)	٥٧/مايو ١٠٢	
٩٧	عبد الغفار شكر	عبد الناصر: تفاعل الفكر والتجربة	٥٥/مارس ٢٩	
		(دراسات ومقالات)		
٩٨	عبد الغنى داود	أن تكون هنا / فى فلسطين (مكتبة)	٥٩/يوليو ١٣٩	
٩٩	عبد الفتاح شهاب الدين	دمى يصعد الأمكنة (شعر)	٦١/سبتمبر ٥٦	
١٠٠	عبد الكريم كاصد	رثاء المدن (شعر)	٥٦/أبريل ٨٧	
١٠١	د. عبد المنعم تليمة	استشهاد الترجيذى (شهادة)	٥٦/أبريل ٥٦	
		تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس عوض	٥٧/مايو ١٢	
		(دراسات ومقالات)		
١٠٢	عبد المنعم عواد يوسف	شهيد (شعر)	٦٢/أكتوبر ١٠٣	
١٠٣	عبلة الروينى	الأخلاق الصورية فى نص ونوس (مناقشة)	٥٦/أبريل ١١٢	
		د. سيد القمنى: «مصرية» المنطقة فى	٦١/سبتمبر ٧٧	
		مواجهة «تهويدية» المنطقة (حوار)		

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٠٤	عزلى ورق الله	تحويل الثقافة الى بضاعة فلكلورية (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٠
١٠٥	عز الدين نجيب	مطلوب توفّر الخيال والنوابا الطبية (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٢٥
١٠٦	عزت الطيرى	النزعة الاستعمارية والتوسع الأفقى (شهادة)	٦٢/أكتوبر	٣٧
١٠٧	عصام وأسم فهمى	برامج المساء والسهرة (شعر)	٦٢/أكتوبر	١٠٥
		ثلاث قصص قصيرة	٥٦/أبريل	٨٣
		وفى الريش - الموت عند القيامة - بين الرجوع		
١٠٨	عصمت قنديل	انتظار (قصة)	٦١/سبتمبر	٦٧
١٠٩	عطية الصيرفى	تعليق حول الثورة الفرنسية «المجتمع المصرى»	٥٤/يناير فبراير	٥٠
		تأثير الثورة الفرنسية على نشوء الطبقة العاملة		
		المصرية الحديثة (دراسات ومقالات)		
١١٠	علاء الدين	الأوراق الكبيرة تسقط مبكراً (شهادة)	٥٦/أبريل	١٦
١١١	على الألفى	ابن منظور القبطى (شهادة)	٥٧/مايو	١٠٥
		الرؤى الأدبية والفكرية المخالفة للتراث وموقف	٥٩/يوليو	٥٩
		المجتمع منها (دراسات ومقالات)		
		محمد المخزنجى وأقصورستان فى الظلمة (مناقشة)	٦٠/أغسطس	١٣٩
		قراءة فى «مقدمة فى فقه اللغة العربية» /	٦٢/أكتوبر	٦٥
		الكشف عن جذل اللغات (دراسات ومقالات)		
١١٢	على الشراوى	سيد الهمة (شعر)	٥٥/مارس	٨٧
١١٣	على قنديل	أرى أصدقائى (شعر)	٥٩/يوليو	٩١
١١٤	على منصور	«آخر الحالمين كان» /	٦١/سبتمبر	١٤٠
		مائدة طويلة وغذاء قليل (مكتبة)		
١١٥	غالب هلسا	الذاكرة الفلسطينية (شهادة)	٥٦/أبريل	٣٦
١١٦	د. غالى شكرى	غالب هلسا: هبة المكان (شهادة)	٥٦/أبريل	٤٩
		لويس عوض يشهد (حوار)	٥٧/مايو	٥٥
		الحفر عند الجلود (دراسات ومقالات)	٦٤/ديسمبر	٣٤
		صورة (قصة)	٦١/سبتمبر	٧١
١١٧	غالية قبانى	توضيح حول ندوة «عشق أبهى» /	٥٦/أبريل	١٣١
١١٨	غسان زقطان	هل يجدى نقاش معصوب العينين؟ (رسالة)		
١١٩	فاروق شوشة	روية من قريب (شهادة)	٥٦/أبريل	٥٣
١٢٠	فاروق عبد القادر	مقدمة مسرحية للاغتصاب	٥٥/مارس	٣٢
		«صراع المساحات عند سعد الله ونوس»		
		(دراسات ومقالات)		
		عبد المحسن طه بدر / لمحات من حياته	٥٧/مايو	١١٥
		وأعماله (دراسات ومقالات)		
		«المسرح فى الوطن العربى جدارية مترامية الأبعاد	٦٠/أغسطس	٥٠
		(دراسات ومقالات)		
		فى وداع عبد الحكيم قاسم:		

للسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٢١	فاحصل لقمان	عن أيامه.. أيام الانسان (دراسات ومقالات)	٣٩	ديسمبر / ٦٤
		لم يعد التزوير كالمثالي	٢٨	٥٩ / يوليو
		لمعز نيسين (ترجمة)		
١٢٢	فتحى عبد الله	قيادة من يشهد (شعر)	٥١	سبتمبر / ٦١
١٢٣	د. فخرى لبيب	كنز الدخان (قصة)	٦٤	ديسمبر / ٦٤
١٢٤	فريدة النقاش	أجراس بيت لحم.. وأشواقنا (افتتاحية)	٥	٥٤ / يناير
		على هامش الراية البيضاء.. وعى «التونو»	١٢٦	٥٤ / يناير فبراير
		البطي: (متابعة)		
		أهلاً.. سعد (افتتاحية)	٥	٥٥ / مارس
		ألا ما أكثر الراجلين.. (افتتاحية)	٥	٥٦ / أبريل
		وعيد وعيد المحسن (شهادة)	١٧	٥٦ / أبريل
		هذا المنور المصرى.. (افتتاحية)	٦	٥٧ / مايو
		لؤلؤة المستحيل.. الممكن (افتتاحية)	٥	٥٨ / يونيو
		«نيستاليجا» / أنشودة طويلة للحرية. (افتتاحية)	٥	٥٩ / يوليو
		حرية الشعب إبداع متصل (افتتاحية)	٥	٦٠ / أغسطس
		من أجل موسم مصرحى اقلبي كامل (مسرح)	١٣٤	٦٠ / أغسطس
		حضارة الزاوي وحضارة الراعى (افتتاحية)	٥	٦١ / سبتمبر
		استراتيجية للترويض واللاحاق (افتتاحية)	٥	٦٢ / أكتوبر
		على طريق مندور.. الى المستقبل (افتتاحية)	٥	٦٣ / نوفمبر
		فأخذ بشيرة / النزوع الرومانسى	٨١	٦٣ / نوفمبر
		والاحتجاج الشامل (مكتبة)		
		آبها الحزن مهلاً (افتتاحية)	٥	٦٤ / ديسمبر
١٢٥	غزاد دواره	هذا هو مشوارى / حافظت على القيم الانسانية	٩٣	٦٣ / نوفمبر
		والجمالية وداقت عن تحرر بلادي. (حوار)		
١٢٦	د. غزاد زكريا	رعاية الدولة للثقافة ضرورة (شهادة)	٣٣	٦٢ / أكتوبر
١٢٧	غزاد قاعود	مجالات الدولة مصابة بفقر دم (شهادة)	٢٩	٦٢ / أكتوبر
١٢٨	غزاد مرسى	أفضل ماعلمتني الحياة: تأملات	١٤٢	٦٤ / ديسمبر
		الحامسة والسعين (وثيقة)		
١٢٩	غزاد شلبى	ثرثرة لن يعتذر عنها محمد مهران السيد (حوار)	١٢٤	٥٨ / يونيو
١٣٠	د. فيصل دراج	الثقافة والطبقات الاجتماعية	٩	٥٥ / مارس
		(دراسات ومقالات)		
١٣١	كريم دباح	رسالة من الأرض المحتلة / المطلق	١٠٤	٥٤ / يناير فبراير
		الفلسطينى يقاتل!		
١٣٢	كمال أبو النور	جيلي عبد الرحمن فى آخر حوار قبل رحيله /	٨٤	٦٢ / أكتوبر
		استلهموا من الشعب الجمال والحكمة (حوار)		
١٣٣	كمال الجزولى	الطفل فى السحاب (شعر)	٨١	٥٨ / يونيو
١٣٤	كمال القلش	رسالة دكتوراه... (قصة)	٧٨	٥٥ / يوليو

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٣٥	كسار رمزي	الملتقى الرابع للسينما الأفريقية (رسالة) مهرجان الأفلام التسجيلية الثالث عشر/ المستقبل لسينما الشباب (رسالة)	٥٧/مايو ١٢٨ ٥٧/مايو ١٣٩	
		غياث محمود الشريف: كلنا نعيش في أغانيه (متابعة)	٦١/سبتمبر ١٠٢	
		الظلال الحية (مكتبة)	٦٢/أكتوبر ١٣٢	
		سوبر ماركت جديد محمد خان/ من أحد الفاشلين- إلى كل الناجحين (سينما)	٦٤/ديسمبر ١٠٢	
١٣٦	د. لطفي عبد البديع	الثقافة قوم إنسانية مزدهرة (شهادة)	٦٢/أكتوبر ٣٥	
١٣٧	لطفي وأكند	ذكريات مع فارس المرقف (شهادة)	٥٧/مايو ٩٣	
١٣٨	د. لطيفة الزيات	شهادة على العصر/ شهادة على اللات (شهادة) عن معلى أتكلم (شهادة)	٥٤/يناير/فبراير ١٣٦ ٥٧/مايو ٩٩	
١٤٠	لهانة بدر	المنفى (قصة)	٥٦/أبريل ٧٠	
١٤١	ماجدة موريس	رسالة مهرجان ليبيج/ بين السياسة والسينما... وجد الفن طريقه (رسالة)	٥٤/يناير/فبراير ١١٧	
		المهرجان الأول لسينما الأطفال في مصر بين ضرورة البداية .. وفرحة الاستمرار (متابعة) الأفلام المسيحية في مصر	٦٢/أكتوبر ١٣٥	
		هل هي خطوة للأمام... أم للخلف (سينما)	٦٤/أغسطس ١٠	
١٤٢	مجدى أحمد حسنين	قلم كويبا (قصة)	٦٠/أغسطس ٩٢	
١٤٣	مجدى الجابرى	قصيدة الأرض (شعر)	٦٠/أغسطس ١١١	
١٤٤	مجدى عبد الحافظ	ماذا قال طه حسين للغرب (رسالة) اسكندرية كمان وكمان فيلم جديد على السينما العربية (سينما)	٥٦/أبريل ١٢٥ ٦١/سبتمبر ١٢٣	
١٤٥	مجدى عبد الكريم	الفكر الاخلاقي العربى (مكتبة)	٦٤/ديسمبر ١١٨	
		رسالة أسويط (رسالة)	٦٤/ديسمبر ١٢٢	
١٤٦	د. مجدى يوسف	صورتنا في الأدب الغربى (متابعة) دور مصر في الأبداع الفلسفى «التراث من أجل المستقبل» (متابعة)	٥٦/أبريل ١١٧	
١٤٧	محسن يونس	المصطفى (قصة)	٦١/سبتمبر ١٢٧	
١٤٨	محمد الحلو	منير الشمرانى وعطيه مصطفى والمخط العربى (فن تشكيلى)	٥٦/أبريل ١٠٤	
		البهجة الكاذبة.. فى لوحات صلاح عنانى (فن تشكيلى)	٥٦/أبريل ١٠٦	
		قصائد قصيرة (شعر)	٥٩/يوليو ١٠٥	
		الفنان الصكندرى على عاشور ولوحاته ذات الهوامش المضيفة (فن تشكيلى)	٦٢/أكتوبر ١٤٣	

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٤٩	محمد السيد اسماعيل	القتلى (شعر)	٥٩/ يوليو	١١٢
١٥٠	محمد الشهاوى	المرأة الاستغناء (شعر)	٥٦/ ابريل	٨٧
١٥١	محمد القبطى	سر السنين (شعر)	٥٨/ يونيو	١٠٠
١٥٢	محمد القتيه صالح	قصيدة الى طرابلس الغرب (شعر)	٥٥/ مارس	٧٦
١٥٣	محمد جبر الحرنى	منازل (شعر)	٦٠/ اغسطس	١٠٩
١٥٤	محمد جبريل	حالة أقصة	٥٨/ يونيو	٧٥
١٥٥	محمد حمزة المزوتى	«الأنتربى» فى أنبلييه القاهرة / فن التعاطف مع البشر (نثرة)	٥٥/ مارس	١٢٨
١٥٦	محمد روميث	القصة الأدبية على النفس (تواصل)	٥٤/ يناير فبراير	٩٥
		تواصل قصة (تواصل)	٥٩/ يوليو	١١٦
		...م حوار السلطان (مناقشة)	٥٩/ يوليو	١٢٦
		تواصل قصة (تواصل)	٦١/ سبتمبر	٧٥
		حول التغيير فى المجتمعات (تواصل)	٦٤/ ديسمبر	٨٤
١٥٧	محمد سليمان	لماذا تخلق فى غيبة؟ (شعر)	٥٨/ يونيو	٩٢
١٥٨	محمد صالح	لاخر ولاالقصيدة (شعر)	٥٦/ ابريل	٢٢
١٥٩	محمد عبد الواحد أبو قمر	هذه المرأة (قصة)	٥٩/ يونيو	٨٥
١٦٠	محمد عبده	مأساة البيت الكبير. (فن تشكيلى) .	٥٦/ ابريل	١٠٢
		النكتة اما اما بايضة او مكورة (فن تشكيلى)	٥٦/ ابريل	١٠٦
١٦١	محمد مندور	مقالان لم ينشرا لمتدور ١- التل الملهم (دراسات ومقالات)	٦٣/ نوفمبر	
		٢- حديث خطير: اتصال المثقفين بالعصال (دراسات ومقالات)	٦٣/ نوفمبر	٢١
١٦٢	محمد مهران السيد	حركة قد تكون الاخيرة فى سيمفونية العمر (شعر)	٦٠/ اغسطس	٩٤
١٦٣	محمد موسى	تشكيلىان مصريان يعرضان فى باريس / الانسان الخالود... فى خطين فقط (رسالة)	٦٤/ ديسمبر	١١٧
١٦٤	محمد هشام	إنتظارى ويعدك (شعر)	٦١/ سبتمبر	٤٥
		١٧ سنة على رحيل بالونرود؛ ضد القبح فى العالم (ترجمة)	٦٢/ أكتوبر	٥٥
١٦٥	د. محمود اسماعيل	خرافة القطيعة المرفية بين الشرق والغرب (دراسات ومقالات)	٦٠/ أغسطس	١١
١٦٦	محمود الحلوانى	اسكتدرية (شعر)	٦٤/ ديسمبر	٧٨
١٦٧	محمود الوردانى	دقات (قصة)	٥٨/ يونيو	٥٩
١٦٨	محمود أمين العالم	محمد مندور: ناقدنا ومناضلا وإنسانا (دراسات ومقالات)	٦٣/ نوفمبر	١٣
١٦٩	محمود عيد الوهاب	استشهاد متوجع بالكبرياء قراءة فى «أحمد ودأود» رواية فتحى غانم (مكتبة)	٥٥/ مارس	١٢٣

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٧٠	محمود نصيم	مشاهدات مسرحية (مسرح) صراعات المالك تصرع المواسم المسرحية (شهادة)	٦١/سبتمبر ١٢٩ ٦٢/أكتوبر ٤١	
١٧١	ملحت منير	والناس (شعر)	٥٨/يونيو ١٠٩	
١٧٢	مسعود شومان	ثقافت وغيف ميت (شعر)	٦٤/ديسمبر ٨٠	
١٧٣	مصباح قطب	الجمعيات الثقافية في مصر «أنت في جماعة/أنت ضد النظام» (تحقيق) الاسلام السياسي كتاب ضد الركود- في المنهج والحياة (مكتبة)	٥٤/يناير فبراير ٣٦ ٥٥/مارس ١٣٧	
		حوار مع المفكر السوداني عبد السلام نور الدين / مأساتنا أن التخلف يقود التقدم (حوار)	٥٦/ابريل ١٣٥	
		في فوندبال الصراع السياسي الثقافي / الكتابة بـ ١٦ كاميرا (مناقشة)	٦٠/أغسطس ١٤٣	
		الشويعيون الكتونجية وأخلاق الوضع الشامل (مكتبة)	٦١/سبتمبر ١٤٣	
١٧٤	مصطفى الأسمر	خماسي (قصة)	٥٥/مارس ٩٦	
١٧٥	مصطفى الجارحي	من كبريت مهلول الى دمناء المخطوف (شعر)	٥٨/يونيو ١٠٦	
١٧٦	د. مصطفى صفوان	أعبر المحيط بفرشاة أسنان (شهادة)	٥٧/مايو ٩٧	
١٧٧	ملك عبد العزيز	تعقيب على مقال صلاح عيسى عن مندور (تواصل)	٦٤/ديسمبر ٨٦	
١٧٨	مدوح عدوان	مرثية الصديق للدود (الى غالب هلسا) (شعر)	٥٦/ابريل ٦٢	
١٧٩	منتصر القفاش	وعوغلان في الحفر (قصة)	٦٢/أكتوبر ٩٠	
١٨٠	مى التلمساني	إنجى أفلاطون: مواسم الرحيل (حوار)	٥٨/يونيو ١١٧	
		عروض الشارع وديناميكيات الاتصال (رسالة)	٦٤/ديسمبر ١١٠	
١٨١	ميرفت ميارو	الكسندر سير جيتيتش برشكين ١٧٩٩-١٨٣٧ / الديسمبري صريع الهوى (ترجمة)	٦٠/أغسطس ٣٣	
١٨٢	نبيل القط	فوق مقعد حجرى (قصة)	٦٢/أكتوبر ٩٧	
١٨٣	نبيل فرج	المخرج التونسي الطيب الوحيشى / كسر قيود البيت في «ليلي والمجنون» (حوار)	٥٥/مارس ١٠٨	
١٨٤	نزار سلك	مناسبة زيارة فرقة صابرين القاهرة / كاميليا والدويندى الفلسطينى (متابعة)	٥٦/ابريل ١١٠	
		اللقاء الحتامى لمهرجان فرق الاقاليم / جذبة وصديق الماملين جميعا (مسرح)	٦٤/ديسمبر ١٠٥	
١٨٥	نزيه أبو نضال	آن للقارس أن يترجل (شهادة)	٥٦/ابريل ٥٨	
١٨٦	د. نصر حامد أبو زيد	الكشف أفتنة الإرهاب: يحققا عن علمانية جذية (دراسات ومقالات)	٥٨/يونيو ٤٠	
١٨٧	هدى عباس	اغتيال شبح (قصة)	٦٢/أكتوبر ٩٩	

المسلسل	الكاتب	الموضوع	العدد	الصفحة
١٨٨	هناء عطية	الحالة تغنى (قصة)	٦١/سبتمبر ٦٩	
١٨٩	وجيه عبد الهادي	أطعمه من طعامي (قصة)	٥٨/يونيو ٦٢	
١٩٠	وجيه وهيب	حامد ندا (فن تشكيلي)	٥٩/يوليو ٦٥	
١٩١	وفاء زينهم	رجل الشارع والسياسة الثقافية (محقق)	٦٢/أكتوبر ٤٤	
١٩٢	وليد منير	الفصامة (شعر)	٥٩/يوليو ٩٦	
١٩٣	يوسف أبو ربة	الدوران (قصة)	٥٩/أبريل ٧٤	



متوفر الآن

المجلد الأول من اليسار

٦٠٠ صفحة من الثقافة الرفيعة

في مجلد فاخر

الاعداد من الأول مارس ١٩٩٠ الى السادس أغسطس ١٩٩٠

تطلب من مقر اليسار ومن أجنحة دار

الثقافة الجديدة ودار سينما ودار المستقبل العربي

بمعرض القاهرة الدولي للكتاب

السعر بعد التخفيض ١٥ جنيها فقط

زنقة سيدى سرحان

«سور الأزبكية» هو أحد التقاليع الجديدة، التى سيشهدها معرض القاهرة الدولى للكتاب، هذا العام ليختلط فيه- كالعادة- الجاهل بالنابل، والشعراء بالمداخين، وباعة الفشار بباعة أغاني أحمد عدوية، والمثقفين الذين يشكون من ارتفاع أسعار المشروبات فى مقهى زهرة البستان، بالمثقفين المتأففين من تدهور مستوى الجمال بين مضيفات فنادق الخمس نجوم

والفكرة من اقامة سور الأزبكية فى المعرض، هى طرح المتراكم من مخزون الكتب ،لدى الهيئة المصرية العامة للكتاب، للبيع بأسعار مخفضة، وأحياء ذكرى المأسوف على أسعاره، سور الأزبكية، الذى غذى عقول ووجدان ومواهب أجيال من الأدباء، والمثاقدين، وصان النسخ الباقية من عشرات الكتب النادرة من التبيد، واستنقلها من بين برائن باعة الروبايكيا، الى أن أدركته بلدوزرات الانفتاح وغايات الحرسائه.. فتحول الى «بوتيكات» لبيع مهرجات بورسعيد، والتعامل مع الكتب القديمة طبقاً لأسعار الدولار فى السوق المصرفية الموازية

ولايغيب هذه الفكرة الطيبة، سوى العيب الذى لحق بفكرة «المقهى الثقافى» التى كانت تطلعية معرض العام الماضى، وهو التعامل مع ظواهر ثقافية لها جذورها العميقة ووظيفتها الجادة، بعقلية سياحية، وتحويلها الى شئ «يفرح الأولاد» ويبسط السياح، ويصوره التلفزيون باعتباره من معجزات سيدى سرحان، وما أن ينتهى المولد، وينصرف المصورون، حتى يهدم الشادر، وتجمع مقاعد المقهى، وأحجار السور، لتوضع فى المخازن وتفيد فى دفتر الكهنة

فرغم الاعلان عن استمرار المقهى الثقافى ، وتحويله الى مقهى دائم فى مدخل هيئة الكتاب، إلا أن المقهى الدائم لم يستمر سوى شهرين، أغلق أبوابه بعدهما، ولايد أن الحياء وحده هو الذى حال دون الاعلان عن الانقضاء على سور الأزبكية فى أرض المعارض، مع تغيير اسم مدينة نصر، الى مدينة الأزبكية، وهو مايدل على أن نفس هيئة الكتاب أقصر من نفس فنادق الخمس نجوم التى تنقل الى ابهاتها أحياء «السكرية» و«بين القصرين»، وتستحدث أركاناً دائمة لبيع الكشرى والطعمية وتدخين البورى!!

ومشكلة مهرجانات معرض الكتاب، هى أن الزبطة التى تحدث فى اسبوعى المعرض، تنتهى بانتهائهما، بينما تظل كل مشاكل صناعة الكتاب وتوزيعه وحقوق مؤلفيه وقرائه مقيدة فى جدول الأعمال، فلا أحد يناقشها، ولا أحد يجد لها حلاً.. ولو أن هذا الهدف كان وارداً، لبحث هيئة الكتاب أو وزارة الثقافة عن مقهى حقيقى فى وسط المدينة، ليكون مقهى للمثقفين على النحو الذى تتبعه وزارة الثقافة السورية، ولطلبت من محافظة القاهرة، تخصيص أماكن طبيعية، لبيع الكتب المستعملة، فى الميادين العامة ومناطق الازدحام السكانى، يحظر تحويلها الى بوتيكات، ولفضلت أن يكون معرض الكتاب فرصة لمناقشة علمية رصينة بين المثقفين تواجه مشاكل صناعة الكتاب، من حقوق المؤلفين الى اسعار الجسارك ومن نفقات الاعلان الى ظاهرة التزوير، بدلا من الزبطة الاعلامية التى حولت معرض الكتاب من مناسبة ثقافية الى زنقة سيدى سرحان للمثقفين من هواة الظهور على شاشة التلفزيون

تقدم

• في سلسلة «الشعر والشعراء» :

جميع زعماء الكبار والحق
إعداد : محمد عفيفي طه
ترجم : يسيل تاج

• في «مكتبة التاريخ» :

صلى الله عليه وسلم (وعبد بنون)
جميع عائلات إبراهيم / صلاح عيسى

• في سلسلة «الحكايات العلمية للصغار» :

- رهنورد وريتلي (نزار)
- الجفان بن بقة (نور)
- رهنورد وريتلي (نزار)
- رهنورد وريتلي (نزار)
- رهنورد وريتلي (نزار)
- رهنورد وريتلي (نزار)
- رهنورد وريتلي (نزار)
- رهنورد وريتلي (نزار)

مطبوعات المركز العالمى لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر



فى
معرض القاهرة الدولى
للكتاب / يناير ١٩٩١

- الكتاب الأخضر: معمر القذافى • شرح الكتاب الأخضر
- الدراسات المصرية من مكتبة القذافى السياسية • الملتقيات
- والندوات وما صدر عنها من كتب • الدراسات ذات
- الموضوع الواحد • قصص الأطفال وروايات الشباب

وافترأ:

- مفهوم الاستبداد فى المجتمع الاشتراكى : د. صالح درديرية • العنف
- والإرهاب : سالم بن عامر • غواطر ثورية : د. عبدالسلام
- المنونى • الشريعة والقانون : مجموعة باعشرين • الثورة والدولة :
- احمد إبراهيم • أزمة الديمقراطية الغربية المعاصرة : الصديقى
- السيافى • النظام الاقتصادى العائلى : مجموعة باعشرين
- التعليم : مجموعة باعشرين .

طرابلس ص.ب ٨٠٩٨٤

الثلث ١٥٠ قرشا

رقم الإيداع : ١١٧١ / ١٩٨٣



Bibliotheca Alexandrina



0530720